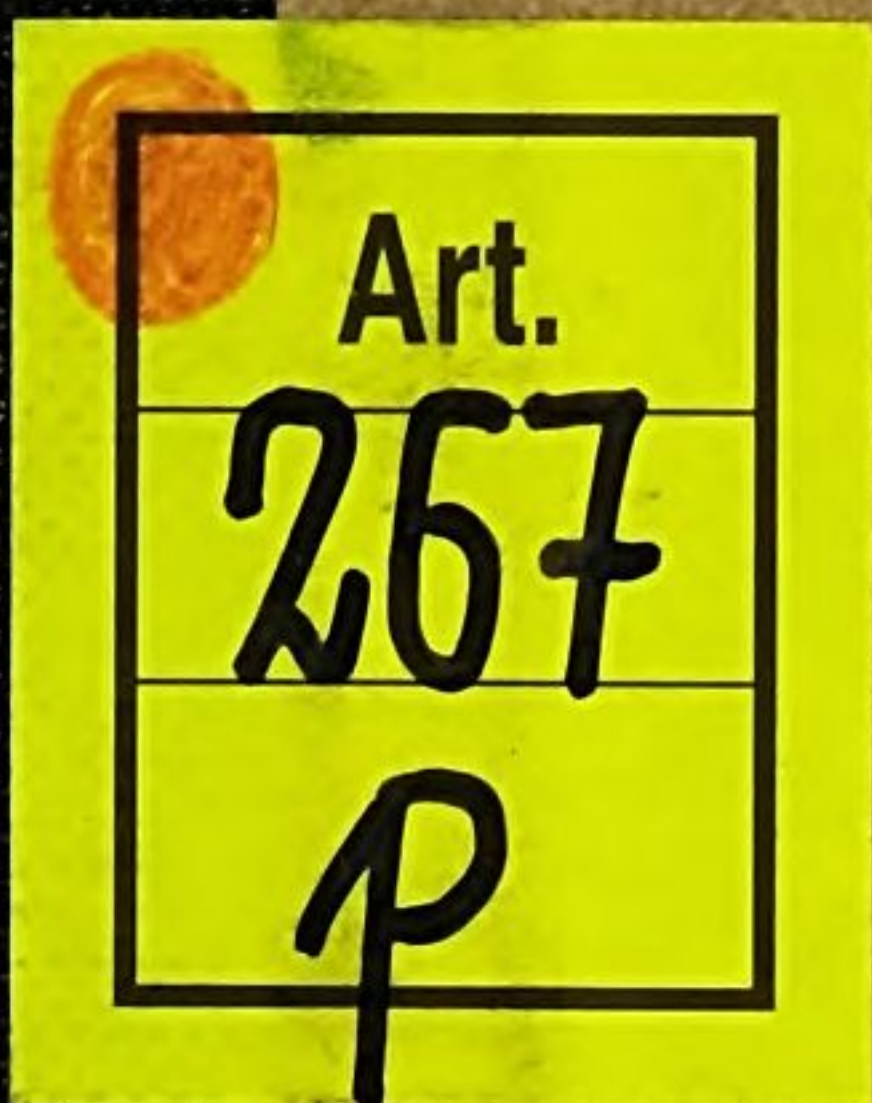




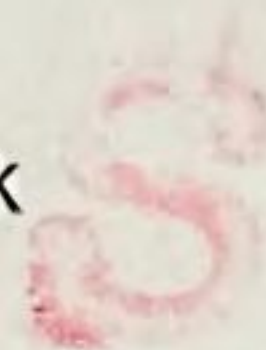
• Art. 26⁴ p

<36630585090014

<36630585090014

MJ

Bayer. Staatsbibliothek



Art. 264 p

24 H



Vom Chorgestühl der Taufkapelle des Domes zu Siena.

Wien, österr. Mus.

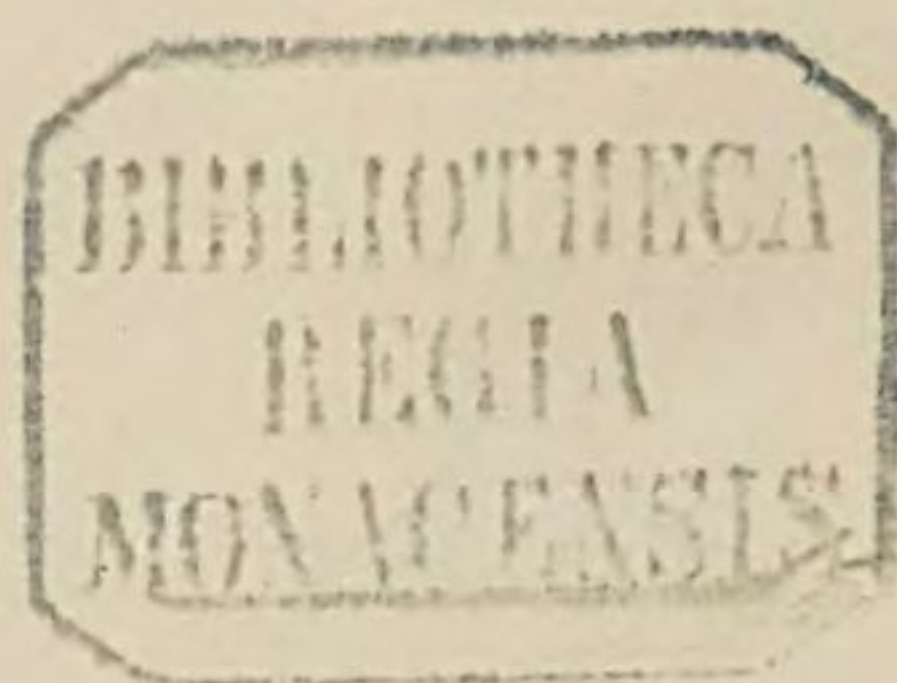
Technik und Geschichte der Intarsia.

Von
Dr. Christian Scherer.

Mit Titelbild und 25 Abbildungen im Text.



Leipzig,
T. O. Weigel Nachfolger
(Chr. Herm. Tauchnitz).
1891.



VORWORT.

Wenn hier zum erstenmal der Versuch gemacht wird, die eingelegte Holzarbeit in ihrer geschichtlichen Entwicklung bei den einzelnen Völkern zu schildern, so ist sich der Verfasser der Schwierigkeiten dieses Unternehmens wol bewusst gewesen. Denn nicht allein, dass es galt, ein sprödes, weit zerstreutes und schwer zu übersehendes Material in gedrängter Fassung zu behandeln, weit empfindlicher machte sich der Mangel an geeigneten Vorarbeiten geltend, da merkwürdigerweise die Einzelforschung sich bisher nur wenig auf diesem Gebiete betätigt hat. Nur für Italien, die Heimat der Intarsia, sind zusammenfassende Forschungen grösseren Umfanges vorhanden, bei allen übrigen Ländern sind wir auf vereinzelte, in den Kunstzeitschriften und Kunsthandbüchern niedergelegte Aufsätze und gelegentliche Bemerkungen angewiesen, die nur Bruchstücke, nichts Ganzes bieten. Hier fehlen uns Werke, wie wir sie für die italienische Intarsia in den Büchern von Finocchietti, Erculei, Teirich, Bode u. A. besitzen.

Unter diesen Umständen empfahl es sich von selbst, auf eine möglichst vollständige Sammlung des einschlä-

gigen Materials von vornherein zu verzichten und nur die wichtigsten, bekanntesten und nach Zeit und Meister genauer zu bestimmenden Werke zu berücksichtigen. Freilich sind auch so noch Lücken genug geblieben, die auszufüllen einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muss. Immerhin aber hofft der Verfasser, die vorhandene Literatur für seine Zwecke hinreichend durchforscht zu haben, so dass dieses Buch, das nicht beansprucht, ein Lehrbuch im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein, doch eine geeignete Grundlage für weitere Forschungen auf diesem Gebiete bilden dürfte. Dies war das Ziel, das sich der Verfasser setzte, und von diesem Gesichtspunkte aus bittet er um eine wolwollende Beurteilung seines Werkes.

Die Ungleichheit im Umfange der einzelnen Teile ergibt sich aus dem mehr oder weniger reichen Material, das für dieselben zur Verfügung stand. Dass der Geschichte der italienischen Intarsia der Löwenanteil bei der Behandlung des Stoffes zufallen musste, hat seinen Grund nicht nur in dem Umstande, dass hier die litterarischen und monumentalen Quellen ergiebiger fliessen, sondern vor allem in der Bedeutung, welche die Intarsia in diesem Lande gehabt hat. In Italien stand nicht nur die Wiege dieser Kunst, hier hat dieselbe auch ihre schönsten Werke hervorgebracht und von hier aus sind alle anderen Länder befruchtet worden.

Den Abschnitt über die Technik wolle man mehr als einleitenden Teil betrachten. Es kam dem Verfasser hier nur darauf an, das dem gebildeten Leser zum Verständniss dieser Kunst durchaus Notwendige zu bieten;

für Fachleute und Männer der Praxis ist er nicht geschrieben, sie werden, soweit dies theoretisch überhaupt erlernbar ist, aus den an Ort und Stelle angegebenen Werken, vor allem aus grösseren Technologien, sich weitere Belehrung suchen müssen.

Was schliesslich die beigegebenen Abbildungen anbetrifft, so durfte die Zahl derselben aus praktischen Gründen nicht überschritten werden; doch möchten die ausgewählten Beispiele wol genügen, um die mannigfachen Erscheinungsformen der Intarsia hinreichend erkennen zu lassen. Zugleich aber sind, um Nachprüfungen zu ermöglichen, zu einem gründlicheren Studium anzuregen und Weiterstrebenden ein grösseres Material darzubieten, im Texte zahlreiche Hinweise auf weitere Abbildungen gegeben, die hauptsächlich bekannten und für jedermann leicht zugänglichen Werken entlehnt wurden.

Indem der Verfasser hiermit sein Buch der Öffentlichkeit übergibt, verfehlt er nicht, allen denen, die ihn bei seiner Arbeit mit Rat und That unterstützt haben, an dieser Stelle seinen wärmsten Dank auszusprechen.

Braunschweig, im Oktober 1891.

Dr. Chr. Scherer.

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the

the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the

the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the

the tenth is the fact that the
the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the

the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the

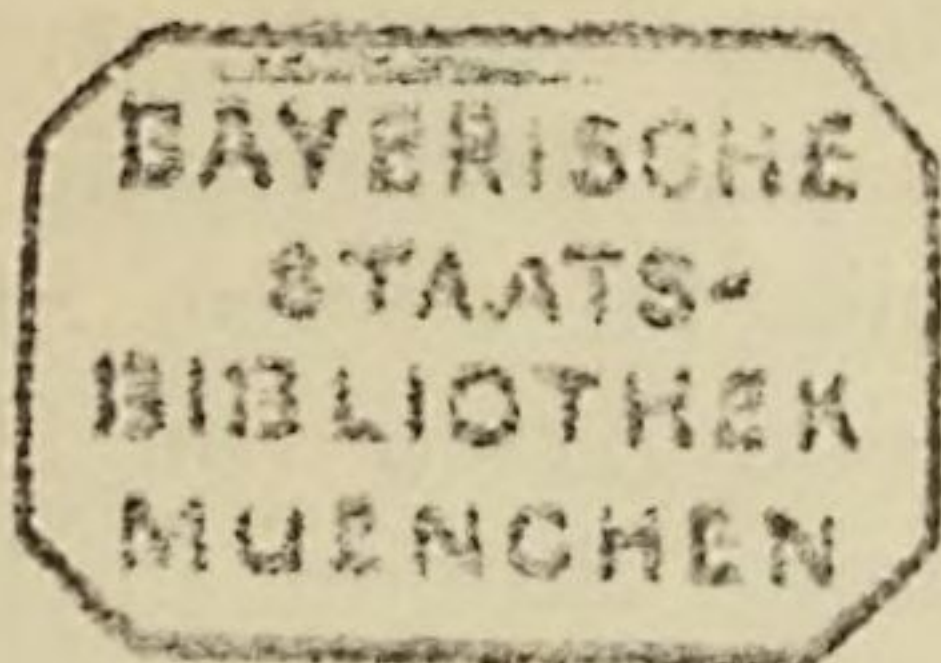
the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the

the nineteenth is the fact that the

INHALT.

	Seite
Vorwort	III
Einleitung	I
Erster Abschnitt. Die Technik	6
Zweiter Abschnitt. Die geschichtliche Entwicklung der Intarsia	13
A. <i>Intarsia und Verwandtes im Altertum und Mittelalter</i> . . .	13
B. <i>Die Intarsia in Italien. Ihre Blüte im Zeitalter der Renaissance</i>	18
a. Die Intarsia von ihren Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Älteste Spuren. — Certosa- und Bombaymosaik. — Siena und seine Schule. — Florenz und seine Intarsien. — Giuliano da Majano. — Die Familie del Tasso. — Arbeiten unbekannter Meister ausserhalb Florenz. — Darstellung von Perspektiven. — Die Intarsia in Oberitalien. Die Canozii, Barili, Marchis u. a. — Die Intarsia in Mittelitalien. Baccio d'Agnolo und Giovanni da Verona	22
b. Beginn des Verfalles der Intarsia im 16. Jahrhundert. Fra Damiano da Bergamo und seine Schüler — Fra Raffaele da Brescia und Fra Vincenzo delle Vacche	70
c. Die Intarsia in ihrem fortschreitenden Verfall bis zum 19. Jahrhundert	83
C. <i>Die Intarsia in den übrigen Ländern</i>	86
a. Die Intarsia in Deutschland. Ihr erstes Vorkommen.	

	Seite
— Nürnberg und Augsburg. — Laden und Truhen. — Kabinets oder Kunstschränke. — Dresden und andere Orte. — Sogen. Reliefintarsia. — Wandvertäfelungen in Lübeck, Lüneburg, Braunschweig, Halle, Breslau, Danzig, Coburg, Höllich, Rothenburg a/T., Landshut, Nafels, Haldenstein, Radmannsdorf und Völthurns. — Schränke. — Tische und Stühle. — Betten. — Ornamentstecher. — Intarsien an kirchlichen Möbeln in Tamsweg, Breslau, Ohlau, Zittau, Zwickau, Innsbruck, Wolfenbüttel, Celle und Gottorp. — 17. und 18. Jahrhundert. — Röntgen und seine Schule. — Andere Kunstschreiner und ihre Arbeiten	88
b. Die Intarsia in Frankreich. Ihr erstes Vorkommen. — J. Macé. — A. Ch. Boulle. — Riesener und seine Schule. — Neuzeit	136
c. Die Intarsia in Holland, England, Spanien u. s. w. .	147
Schlusswort	157
I. Verzeichnis der Abbildungen	158
II. Künstlerverzeichnis	159
III. Ortsverzeichnis	163



Einleitung.

Unter eingelegerter Arbeit versteht man diejenige Technik, bei welcher Flächen durch Einlegen von Mustern aus Stoffen abweichender Färbung malerisch verziert werden, doch so, dass die Verzierungen in einer Ebene mit dem Grunde liegen und im wesentlichen auf Flächenwirkung beschränkt bleiben. Es ist also im ganzen dieselbe Technik, welcher man bei der Inkrustation im engeren Sinne begegnet, und wie diese neben Holz und Metall noch andere Stoffe verwendet, so auch die eingelegte Arbeit, die sowohl auf jenen beiden als auch auf Leder, Stein, Horn, Thon und Schildpatt ausgeführt werden kann. Intarsia, Tauschierung, Boulearbeit, Ledermosaik u. s. w. fallen daher alle unter den Begriff der eingeleigten Arbeit, und wenn sie auch in der Art der Herstellung im einzelnen vielfach von einander abweichen, so sind sie doch in der Hauptsache einander ähnlich und in der künstlerischen Wirkung gleich.

Das vorliegende Buch wird sich hauptsächlich und in erster Linie nur mit der neben der Holzschnitzerei wichtigsten Verzierungsweise von Werken der Schreinerkunst, der eingeleigten Arbeit in Holz beschäftigen, welche darin besteht, dass Gegenstände von Holz an ihrer Oberfläche durch Einfügen von Ornamenten oder Figuren

aus verschieden gefärbten Hölzern, zuweilen auch aus Elfenbein, Schildpatt u. a., flächenartig verziert werden. Man nennt diese Technik im weitern Sinne *Marqueterie* und begreift hierunter alle Arten von Holzmosaik, sowie das Einlegen von anderen Stoffen in Holz, im engern *Tarsia* oder *Intarsia*, worunter man die besonders in Italien und Deutschland vom 14. bis zum 17. Jahrhundert blühende Einlegearbeit aus verschiedenfarbigen Hölzern versteht. Die beiden letzteren Worte mögen, da sie in ihrer Bedeutung nicht immer richtig erkannt werden, hier kurz erläutert sein.

Die italienischen Wörterbücher erklären *Tarsia* als *mosaico di legname* oder als *lavoro di minuti pezzuoli di legname di piu colori, commessi insieme* und *Tarsiare* mit *Intarsiare*, welches Salvini, Odiss. 23, 266 so deutet: *commettere insieme diversi pezzuoli di legname di piu colori*. *Tarsia* und *Intarsia* bzw. *Intarsiatura* erscheinen also völlig gleichbedeutend und in der That macht auch der Sprachgebrauch in ihrer Anwendung keinen Unterschied.

Eine weitere Betrachtung führt uns aber auf den Zusammenhang des Wortes *Tarsia* und der darunter verstandenen Technik mit einer ähnlichen Kunst, nämlich der des Tauschierens oder Damascierens, worunter man das Verziern von Metallarbeiten mit eingelegten Gold- oder Silberornamenten versteht. Das hierfür gebräuchliche Wort *Tausia* wird nämlich in den Wörterbüchern als gleichbedeutend mit *damaschinare* erklärt, weshalb Seroux d'Agincourt *Tausia* durch *lavoro alla Damaschina* und *damaschinare* mit *voce ignota agli antichi i quali dicevano: fare lavoro di tarsia* erläutert. Bei Demmin, Encyclop. I, p. 500 erscheinen beide Worte als gleichbedeutend, und zwar erklärt mit *noms, par lesquels on désigne aussi le travail d'incrustation en bois du menuisier, composée de pierres, le plus souvent de marbres*, was freilich in diesem weiten

Umfange sicher unrichtig ist. Doch dürfte es kaum zweifelhaft sein, dass beide Worte ursprünglich dasselbe bedeuteten und erst später jene feinere Unterscheidung erhielten, welche unter Tarsia eingelegte Holzarbeit, unter Tausia aber eingelegte Metallarbeit versteht. Beide Kunstweisen fallen, wie wir sahen, in Bezug auf ihre Technik unter das grosse Gebiet der Inkrustation im engern Sinne, wie man jede in die Oberfläche eines Gegenstandes eingelegte Verzierung nennt. Ob aber Tarsia aus Tausia entstanden ist oder das Umgekehrte stattgefunden hat, dürfte mit Sicherheit kaum auszumachen sein. Vermutlich jedoch war das erstere der Fall. Nach Museo Borbon. XII, 4. XV, p. 6 wäre das Wort Tausia arabischen Ursprungs, und in der That ist ja gerade im Orient die Kunst des Tauschierens von jeher mit besonderer Vorliebe ausgeübt worden, so dass man mit Recht dorthin ihre Wiege verlegt hat. Aus dem Orient würde sie dann nach Europa verpflanzt und vielleicht durch Vermittelung der spanischen Mauren, bei denen diese Technik, wie wir wissen, im Gebrauche war, über Sizilien nach Italien gelangt sein auf demselben Wege, auf dem bekanntlich auch die Kenntnis der glasierten Thonware dahin gekommen ist.

Die allgemeine Bezeichnung Intarsia umfasst eigentlich drei durchaus verschiedene Verzierungsarten, von denen jede einem andern Formengebiet angehört und daher unter ihren eigenen technischen wie stilistischen Bedingungen steht, so dass sie ausser dem Material kaum etwas mit der andern gemein hat.

Die erste derselben und ohne Zweifel auch die älteste bestand in dem Zusammenfügen verschiedenfarbiger Holzstückchen zu einem geometrischen Muster. Hervorgegangen aus dem Furnieren, d. h. dem Belegen eines wertloseren Holzkernes mit edleren Hölzern, das jedoch nicht immer als blosses Ersatzmittel aufzufassen ist, sondern

oft auch den praktischen Zweck verfolgt, der Neigung der Holzfaser, sich zu dehnen und zu reißen, vorzubeugen, hat dieses Holzmosaik (*tarsia a secco*), wie es mit Recht nach seinem Ursprunge genannt wird, seine unmittelbaren Vorbilder einmal an den Arbeiten der Cosmaten, jener im 12. und 13. Jahrhundert zu Rom lebenden Künstlerfamilie, die sich durch musivische Verzierung plastischer Gegenstände mittels verschiedenfarbigen Marmors und Glases in der Kunstgeschichte einen Namen gemacht hat, sodann im grossen an der Fassade des von Lorenzo Maëtani erbauten Domes von Orvieto und dem Campanile des Giotto, dem bedeutendsten Mosaikwerk dieser Zeit.

Die zweite Gattung der Intarsia beginnt mit der Darstellung des Figürlichen. Sie steht der ersten zeitlich nahe, technisch aber unterscheidet sie sich völlig von dem Charakter des Mosaiks. Das Kunstgebiet, mit dem sie sich berührt, ist die Glasmalerei, von der sie jedoch nur die erste Anregung empfangen haben dürfte. J. Burckhardt¹⁾ nennt sie daher eine jüngere Schwester der Glasmalerei, und wir kennen noch zu Beginn der Renaissance einen Sienesischen Meister, Domenico di Niccolò, der die Kunst der Intarsia, Glasmalerei und des figurierten Bodenmosaiks in seiner Person vereinigte. Aus dem ursprünglich als reine Flächenverzierung gedachten Figürlichen entwickelte sich allmählich, hervorgerufen durch die beschränkte Farbenskala des Holzes und beeinflusst durch die von Brunellesco begründete Lehre der Perspektive, das selbständige Bild. Stilleben, Innenansichten von Schränken, besonders aber zahlreiche Architekturstücke und Phantasiegebäude bildeten das Hauptthema für die Intarsiatoren; dagegen waren die figurenreichen geschichtlichen und landschaftlichen Intarsien, wie sie mit Vorliebe Fra Damiano und seine Schüler schufen, unbe-

1) Geschichte der Renaissance in Italien, S. 301.

einflusst von der Kunst der Glasmalerei und ohne jeden Zusammenhang mit ihr.

Die reichste Blüte der dekorativen Kunst verkörpert die Intarsia in ihrer dritten Form, in der sie Pfeiler, Frieze und Füllungen mit üppigem Ranken- und Arabeskenwerk im edelsten Stil der ausgebildeten Renaissance überspinnt. Es ist das auf die Fläche übertragene Ornament der Steinreliefs, das wir in eingeschränkter Form hier vor uns sehen; denn die Steinskulptur ist die Formenwelt, welcher die Intarsia dieser Gattung ihre Motive entlehnt. Daher sind häufig auch im Hinweis auf ihren Ursprung Ranken und Blätter mit leichter Andeutung von Schatten, doch ohne die Absicht, plastisch wirken zu wollen, behandelt.

Die hier im Anschluss an H. von Tschudi's¹⁾ Darstellung gegebene Scheidung der Intarsia nach drei verschiedenen Zweigen hat natürlich nicht immer in dieser Schroffheit bestanden, sondern im Laufe der Zeit ihre Grenzen wesentlich erweitert. Allein sie bietet unseres Erachtens den besten Standpunkt für die stilistische und geschichtliche Würdigung dieser Kunstart und ihr gegenüber erscheint eine Einteilung nach Gegenständen, wie sie z. B. V. Teirich nach Burckhardt's Vorgange macht, rein äusserlich und von nebensächlicher Bedeutung.

1) Eine Intarsia von Antonio Barili in den Mitteilungen des k. k. österr. Mus. f. Kunst u. Industrie XIV, S. 363 ff.

Erster Abschnitt.

Die Technik.¹⁾

Eine Schilderung der Herstellungsweise der Intarsia muss streng zwischen der alten, im Zeitalter der Renaissance angewandten Technik und der modernen unterscheiden; denn es ist ein Irrtum Teirich's, wenn er glaubt, dass die Technik der eingelegten Holzarbeit damals und heutzutage im wesentlichen dieselbe gewesen sei. Die Mangelhaftigkeit der Handwerksgeräte jener Zeit setzte ein ganz anderes Arbeitsverfahren voraus, als es heute üblich ist, wo Maschinen und mechanische Hilfsmittel aller Art die Ausführung im hohen Masse erleichtern.

Es darf als ein glücklicher Zufall bezeichnet werden, dass uns als Rest eines Chorgestühls, welches einst die Taufkapelle des Domes von Siena zierte, eine Tafel erhalten ist, auf der sich der Meister dieses Werkes, der berühmte Intarsiator Antonio Barili, bei der Arbeit und mit seinem ganzen Handwerksgerät dargestellt hat. (Siehe Titelbild.) Dieses letztere besteht aus einem kurzen Schnitzmesser, welches in einen langen vierkantigen und

1) Vgl. V. Teirich, Ornamente aus der Blütezeit italienischer Renaissance (Intarsien.). — J. Lessing, Neue Vorlagen für Intarsia und Schnitzerei im Kunstgewerbeblatt I, S. 113 ff. — J. Stockbauer, Die Holzschnitzerei und damit zusammenhängende Arbeiten, S. 93 ff. — Th. Krauth und F. S. Meyer, Das Schreinerbuch. II. Die Möbelschreinerei, 1. Abt., S. 58 ff.

festen Schaft eingelassen vom Meister so gehandhabt wird, dass er es mit der Faust gepackt und gegen die Schulter gestemmt hat, um mit dem ganzen Drucke seines Körpers die Arbeit unterstützen zu können. In der Rechten führt er einen schmalen Stift zum Aufreissen, und vor ihm liegen ein kleines Hohleisen und ein geschlossenes Taschenmesser. Dies scheint in der That das ganze Handwerkszeug gewesen zu sein, mit welchem die italienischen Intarsiatoren jene herrlichen und unübertroffenen Werke herstellten.

Das Holz, das vorzugsweise und schon in der frühesten Zeit hierzu verwendet wurde, war Birnbaum-, Nussbaum- und Ahornholz, wozu dann später noch andere, besonders auch überseeische Hölzer hinzutraten.¹⁾ Aus dem die Grundfläche bildenden Brette schnitt man die Muster mit dem Schnitzmesser heraus und legte in die so entstandenen Öffnungen andersfarbiges Holz ein, das ebenfalls nur mit dem Messer zugeschnitten war. Die Innenzeichnungen der eingelegten Ornamente wurden durch Eingravieren mit dem Stichel oder Einsägen ersichtlich gemacht und dunkle Stellen mitten in der Fläche wohl mit dem Lötrohre oder einer Spiritusflamme eingebrannt.

Es ist selbstverständlich, dass mit so einfachen Werkzeugen und bei dieser nur mit der freien Hand ausgeführten Arbeitsweise nicht die Feinheit und Sauberkeit unserer modernen, mit der Laubsäge hergestellten Intarsien erreicht werden konnte. Und doch besitzen, wenn

1) Das Birnbaumholz hat eine rötliche, das Nussbaumholz eine graubraune, das Ahornholz eine weissliche Farbe; diese Hölzer wurden mit Vorliebe zu Furnieren verwendet; dazu kamen später noch ausländische Hölzer, so vor allem Amarant- oder Luftholz (*bois d'Amaranth*), Ebenholz (*bois d'Ebène*), Jacarande (*Pallisandre*), Königsholz (*bois de Violette*), Mahagoni (*Acajou*) und Rosenholz (*bois de rose*).

wir genauer prüfen, jene alten Arbeiten gerade wegen dieser scheinbar etwas ungeschickten Ausführung Reize und künstlerische Vorzüge, die unseren modernen Werken zumeist oder immer fehlen. Denn dadurch, dass die Einlagen selten haarscharf aneinander passen, entstehen Fugen von ungleicher Breite; in diese dringt beim Aufleimen der Leim und verbindet sich mit dem beim Glätten entstehenden Staube oder absichtlich beigemischten dunkeln Farbstoffen, wodurch unregelmässige Umrisslinien entstehen, die, in geschickter Weise den Übergang von der einen Holzart zur andern vermittelnd, von grosser künstlerischer Wirkung sind. Zugleich bietet diese Arbeitsweise dem Künstler den Vorteil, dass er die Fasern der eingelegten Hölzer nach Belieben legen, die Muster in ihre einzelnen Elemente mit Leichtigkeit zerteilen und ihnen durch Anwendung mehrerer verschiedenfarbiger Hölzer Licht und Schatten, Leben und Bewegung verleihen kann. Und hierin gerade besteht der eigentümliche Reiz, der allen Intarsien der guten Zeit innewohnt, bei der fabrikmässigen Herstellung der modernen Arbeiten aber meist verloren geht; denn mag die ihnen zu Grunde liegende Zeichnung noch so schön sein, so fehlt doch jenes individuelle Leben und der unmittelbare, frische Zug, der uns dort so wohlthuend berührt.

Als Flächenverzierung ist die Intarsia den dieselbe beherrschenden Gesetzen unterworfen. Ihr Zweck soll daher an erster Stelle der sein, durch den farbigen Gegensatz und das sorgfältig abgewogene Verhältnis von Grund und Ornament zu wirken, und wie ein Blick in V. Teirich's oder W. Bode's¹⁾ verdienstvolle Veröffentlichungen lehrt, ist dieses Stilgebot in den Werken der besten Zeit

1) V. Teirich, Ornamente aus der Blütezeit ital. Renaissance (Intarsien). — W. Bode, Das Chorgestühl des Pantaleone de Marchis in den königl. Museen zu Berlin. 1884.

auch niemals ausser acht gelassen worden. Daher sehen wir denn alle geschlossenen Massen, welche roh und störend erscheinen würden, aufgelöst und der Fläche des Grundes die leicht bewegten Umrisse gegenübergestellt; Vasen, Postamente, Helme, Schilde u. s. w. sind zierlich durchbrochen und alle figürlichen Elemente durch kräftiges Hervorheben der Innenformen belebt. Und indem weiterhin der Künstler in richtiger Erkenntnis der seiner Kunst gezogenen Grenzen auf alle weitere Zuhilfenahme von Farben verzichtete, durfte und musste er um so mehr darauf bedacht sein, das Hauptgewicht auf eine schöne und richtige Zeichnung, sowie auf eine geschmackvolle Komposition zu legen. Das Holzmaterial muss daher, wenn die Wirkung der Intarsia eine wirklich vornehme sein soll, so, wie es die Natur darbietet, d. h. ohne künstliche Färbung verarbeitet werden; und dass dieselbe zu einer einheitlichen Wirkung nicht erforderlich ist, beweisen die nur mit schwarz, weiss, braun und ihren feineren Abstufungen hergestellten Arabeskenmuster erhaltener Intarsien. Mit diesen drei Farbentönen sind Wirkungen erzielt, die alle jene koloristischen Spielereien und Kunststückchen der Verfallzeit weit in Schatten stellen.

Durch Beizen, Tränken mit Säuren und verschiedenen Pigmenten versuchten nämlich die alten Intarsiatoren, unter denen Vasari als denjenigen, der zuerst, d. h. zu Beginn des 16. Jahrhunderts, dieses Verfahren in ausgedehnterem Masse anwendete, den Fra Giovanni da Verona nennt, den Hölzern mehr oder weniger lebhaftere Farbentöne zu geben. Allein während man dies alles noch billigen kann, zumal durch Tränkung des Holzes mit fäulniswidrigen und giftigen Stoffen der verheerenden Wirkung des Wurmes mit Erfolg vorgebeugt wurde, während man ferner auch, wenn es mit Mass und richtigem Verständnis geschieht, gestatten mag, dass die einzelnen eingelegten Flächen durch heissen Sand oder

geschmolzenes Blei gebrannt bzw. geschwärzt wurden¹⁾, um das Ganze dadurch einer Tuschzeichnung oder einem schwachen Relief ähnlich erscheinen zu lassen, muss man entschieden verurteilen, wenn man sich erlaubte, mit auf künstlichem Wege hergestelltem grünen, blauen und roten Holz, worüber alte Kunsttraktate zahlreiche Rezepte enthalten²⁾, die Intarsien auszuschnücken. Denn das verrät, so blendend auch der erste Eindruck eines solchen Werkes sein mag, einen durchaus bäurischen Geschmack, der an der Farbe allein und ihrer überraschenden Anwendung Wohlgefallen findet, und die vielen, in dieser Art geschnückten Gegenstände des 16. Jahrhunderts erscheinen sämtlich bunt, unruhig und unklar in der Zeichnung. Zu dieser ästhetischen Verirrung trat dann häufig noch der Nachteil, dass die so behandelten Intarsien nach ihrer Vollendung eine ganz andere koloristische Wirkung ausübten, als man beabsichtigt hatte, so dass man, um diesen Schaden auszubessern, genötigt war, mit Wasser- und Leimfarben nachzuhelfen. Dieses Verfahren gab später wiederum Veranlassung, zur Bemalung der Möbel

1) In Italien pflegten gewöhnlich nur die figürlichen, landschaftlichen und architektonischen Intarsien auf solche Weise abschattiert zu werden, während man dieselben in Deutschland auch auf die Ornamente ausdehnte. — Zum Beizen und Färben der Hölzer, wozu viel Erfahrung und Beobachtung gehört, bedient man sich verschiedener z. T. natürlicher, z. T. künstlicher Farbstoffe, die L. E. Andés in seinem Buche: „Die technischen Vollendungsarbeiten der Holzindustrie“ zusammengestellt hat. Wir nennen davon als die hauptsächlichsten: Farbhölzer (Rot-Blauhölzer und Gelbholz), animalische Farbstoffe, besonders Cochenille und vegetabilische Farbstoffe, z. B. Safran, Indigo, Krapp u. s. w. Für die Rezepte zur Herstellung der verschiedenen Beizen ist vor allem auf die grösseren Technologien zu verweisen. Vgl. auch J. Walteneg, Die Laubsägerei, Mitteil. des technolog. Gewerbemuseums in Wien 1886, und siehe ausserdem II. Abschnitt C., a. Die Intarsia in Deutschland. Ferner Krauth und Meyer, a. a. O. S. 211.

2) Vgl. A. Ilg in den Blättern für Kunstgewerbe, II, S. 22 f.

zurückzukehren, an deren Stelle ja die Einlegearbeit getreten war.

Wesentlich verschieden von der eben geschilderten Arbeitsweise der alten Intarsiatoren ist das heutige Verfahren. Während jene mit ihren mangelhaften Werkzeugen nur langsam und mühsam vorwärts kamen, arbeitet die Massenindustrie unserer Tage mit Hilfe von Maschinen und vollkommeneren Geräten schnell und leicht. Wir beschreiben das technische Verfahren im Anschluss an V. Teirich, J. Stockbauer, J. Lessing u. a.

Vor Erfindung der mechanischen Laubsäge pflegte man zwei verschiedenfarbige Holzplatten aufeinander zu legen und die auf ihnen aufgetragene Zeichnung mit der Handlaubsäge, einer sehr fein gezähnten Uhrfeder, durch beide zugleich durchzusägen, bis die Zeichnung schliesslich aus den Furnieren herausfiel. Auf diese Weise erhielt man durch Einfügen des hellen Musters in den dunkeln Grund und umgekehrt zwei verschieden gemusterte Platten, von denen die eine die Zeichnung hell auf dunkeltem Grunde (positive Intarsia), die andere dunkel auf hellem Grunde (negative Intarsia) enthielt. Als aber später die mechanische Laubsäge eingeführt war, wurde es möglich, ganze Blöcke von 20—30 Platten in kurzer Zeit haarscharf durchzusägen und die gemusterten Furniere äusserst billig herzustellen. Dabei war nur darauf zu achten, dass, um das den Hölzern eigene Schwinden und Dehnen zu verhüten, bzw. weniger verderblich zu machen, der Lauf der Fasern beider Platten sich rechtwinkelig kreuzte und diese mithin gegeneinander arbeiteten. Durch Anwendung sehr feiner Sägen, bei denen der Abfall von Spänen nur gering war, hat man nach und nach eine solche Genauigkeit im Zusammenfügen der Platten erzielen können, dass der Zwischenraum zwischen Furnier und Einlage beinahe vollständig verschwindet und das Ganze wie eine glatte Fläche erscheint.

Wie überraschend auch der Eindruck einer so sauber gearbeiteten Intarsia sein mag, an welcher auch das Auge des schärfsten Beobachters nichts auszusetzen vermöchte, er kommt bei weitem nicht dem Reize gleich, den jene alten Arbeiten der guten Zeit auf uns ausüben. Es bestätigt sich also auch hier wiederum die alte Erfahrung, dass mit der höchsten Vollendung der Technik der Reiz der Arbeit sehr häufig zu verschwinden anfängt.

Bei den Werken der alten Meister ist, wie auch Vasari¹⁾ ausdrücklich hervorhebt, der Grund stets dunkel, das Muster hell, und wenn daher, wie es die moderne Zeit aus Sparsamkeitsrücksichten häufig zu thun beliebt, das Umgekehrte stattfindet und auch das zweite Paar Bild und Grund verwendet wird, welches, wie erwähnt, die Zeichnung dunkel auf hellem Grunde zeigt, so muss dies in den meisten Fällen als ein künstlerischer Missgriff bezeichnet werden. Denn es bedarf keines besondern ästhetischen Scharfblickes, um sofort zu erkennen, dass Gegenstände mit hellen Einlagen auf dunkeltem Grunde schöner sind, als die umgekehrten, sowie dass die letzteren nicht dieselbe Wirkung wie jene haben können und ganz anders komponiert sein müssen.

Wir schliessen hiermit diesen Abschnitt, der, dem Zwecke dieses Buches entsprechend, die Technik nur insoweit, als sie zum Verständnis der nunmehr folgenden geschichtlichen Betrachtung notwendig war, in gedrängter Form dem Leser vor Augen führen wollte, und verweisen für alle diejenigen, welche sich genauer über diesen Gegenstand unterrichten wollen, auf die eingangs dieses Abschnittes angeführte Litteratur und die zahlreichen grösseren Technologien, unter denen die von Karmarsch an erster Stelle genannt zu werden verdient.²⁾

1) Opere ed. Milanesi I introduz. cap. 17.

2) Über die Technik der sog. Reliefintarsia siehe II. Abschnitt C., a. Die Intarsia in Deutschland und b. Die Intarsia in Frankreich.

Zweiter Abschnitt.

Die geschichtliche Entwicklung der Intarsia.

A. Intarsia und Verwantes im Altertum und Mittelalter.

Die Kunst der eingelegten Arbeit ist, wie man mit Recht behaupten darf, ebenso alt wie das Gewerbe überhaupt und lässt sich in ihren frühesten Spuren, den Funden von Mykenä, bis weit hinaus über die Grenzen der geschichtlichen Zeit verfolgen. Allein während wir in der glücklichen Lage sind, die Leistungen der Alten auf dem Gebiete der eingelegten Metallararbeit an einigen charakteristischen Beispielen von z.T. sehr hohem Alter aus eigener Anschauung prüfen zu können, müssen wir auf dem hier in Frage stehenden Gebiete auf jede nähere Beurteilung verzichten, da sich von dem leicht vergänglichen Material so gut wie nichts bis auf unsere Tage erhalten hat. Trotzdem steht ausser Zweifel, dass eingelegte Arbeit in Holz, Elfenbein, Bernstein, Schildpatt u. s. w. bei den Alten bekannt war. Dies lässt schon der verhältnismässig hoch entwickelte Stand der Möbelschreinerei im Altertum erwarten, ganz abgesehen davon, dass Denkmäler, auf welchen Möbel und Geräte mit reicher Verzierung in musivischen Mustern oder figürlichem und ornamentalem Bildwerk dargestellt sind, eine offenbare Bekanntschaft mit dieser Technik

verraten¹⁾ und Schriftsteller derselben Erwähnung thun. Plinius wenigstens denkt sicher hieran, wenn er im 16. Buche seiner Naturgeschichte (§ 232 f.) sagt: „Dies war der Beginn des Luxus, dass man ein Holz mit einem andern belegte und geringere Arbeit so mit Holz, kostbarere aber mit Schale (Schildpatt?) fertigte. Auch erdachte man (aus Sparsamkeitsrücksichten) ganz dünne Holzblätter und, nicht zufrieden damit, fing man an, die Hörner der Tiere zu färben, Zähne zuzuschneiden und Holz mit Elfenbein einzulegen.“

Kann uns schon ein Blick auf die Wandgemälde Ägyptens lehren, wie Hervorragendes die Schreiner dieses Landes in feingeschnitzter und eingelegter Arbeit geleistet haben²⁾, so dürfen wir dies in noch höherem Grade von den kunstgeübten Griechen voraussetzen. Sie verarbeiteten für ihre Möbel neben den einheimischen Holzarten auch verschiedene fremde und kostbare Hölzer, verstanden sich auf das Färben derselben durch Abkochen in einer Farbenbrühe und kannten genau das Verfahren, aus edlerem Holze Furniere³⁾ zu schneiden und einen Kern aus gewöhnlichem Holze damit zu bekleiden. Gerade über diese letztere mit der Einlegearbeit aufs engste zusammenhängende Technik, welche zuerst in alexandrinischer Zeit von den Schriftstellern erwähnt wird, sind wir durch wertvolle Funde in griechischen Gräbern

1) Siehe z. B. Blümner, Kunstgewerbe im Altertum. Wissen der Gegenwart, 30. Bd., Fig. 7. Kunst u. Gewerbe 1885, S. 293 no. 32. 33. S. 365 no. 106.

2) Vgl. die reich eingelegte Harfe bei Perrot-Chipiez, *histoire de l'art de l'antiquité*, I, Fig. 526. — Ferner soll das ägyptische Museum des Louvre einen Stuhl aus Holz mit Elfenbeineinlagen besitzen, der um 1000 v. Chr. angesetzt wird. Auch die Wände und Umrahmungen der Flächen an altägyptischen Truhen sind oft mit Elfenbein, Silber, Email und kostbarem Holze ausgelegt. Siehe z. B. Maspero-Steindorff, *Ägypt. Kunstgeschichte*, Fig. 268.

3) *Παρακολλήματα* oder *ἐπικολλήματα*. Theophr. *Hist. plant.* IV, 3. 4; V, 7. 6.

der Krim genauer unterrichtet. Die dorthier stammenden, reich verzierten Furnierhölzer aus Buchsbaum, von denen Blümner a. a. O. Fig. 84—87 einige charakteristische Beispiele giebt, sind technisch von hoher Vollendung; zugleich weist der Stil der figürlichen und ornamentalen Zeichnungen auf die beste Zeit griechischer Kunstübung hin. An anderen Funden aus derselben Gegend, Bruchstücken von Holzsärgen, die im *Compte-rendu de la commiss. archéol. de St.-Petersbourg* 1865, S. 9. 91, 1877, S. 219 ff. besprochen sind, hat man deutliche Merkmale von eingelegerter Arbeit wahrgenommen. Es sind dies die Vertiefungen, die einst mit Verzierungen, Rosetten, Sternen und Friesbändern ausgefüllt waren. Sie alle sind freilich gegenwärtig losgelöst und bestanden wohl aus Holz oder, wie der Herausgeber dieser Funde, L. Stephani, vermutet, aus Elfenbein und Knochen. Gerade das Elfenbein, das, wie es scheint, bei den Alten viel mehr als heutzutage verarbeitet wurde, diente besonders gern als Einlegematerial. So hören wir z. B., dass schon die heroische Zeit mit Elfenbein eingelegte Wände, Thüren, Decken, Betten u. s. w. kannte, ohne freilich mit Sicherheit sagen zu können, ob wir hierunter Einlegearbeit im modernen Sinne zu verstehen haben oder nicht vielmehr Verzierungen aus Elfenbein, die mit Nägeln auf Holz- oder Metallunterlagen befestigt waren. Denn dies war offenbar die ältere Technik und in ihr haben wir uns auch die berühmte Lade des Cypselos, welche Pausanias in seinem Reisewerke ausführlich beschreibt¹⁾, verziert zu denken. Die Lade, die im Heratempel zu Olympia stand, war mit zahlreichen Reliefs geschmückt, die theils aus dem Cedernholz des Kastens selbst geschnitzt, theils aus Gold und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgenietet waren. Erst bei vorgeschrittener Technik lernten die Alten das

1) V, 17—19.

heute übliche Verfahren kennen, nach dem die Stellen, in welche die Verzierungen eingelegt werden sollen, vertieft ausgeschnitten und mit Elfenbein, das zu diesem Zwecke in dünne Blättchen zersägt wird, ausgefüllt werden. In dieser Art wurden Thüren und die getäfelten Zimmerdecken verziert, die vom Dichter „von Elfenbein glänzend“ genannt werden¹⁾, und namentlich auch allerlei Arten von Möbel und Musikinstrumente.

Über die Ausstattung des Mobiliars der folgenden Jahrhunderte sind wir allzu mangelhaft unterrichtet, um uns eine genauere Vorstellung von derselben machen zu können. Die Kunst des frühen Christentums bediente sich zunächst der überlieferten Formen der absterbenden römischen Antike; dasselbe that Byzanz, nur dass hier, wenn wir den ungenügenden Abbildungen der Mosaiken und dürftigen Schilderungen der Geschichtsschreiber Glauben schenken dürfen, eine mit ächt orientalischer Pracht auftretende äussere Ausstattung der Möbel hinzukam. Dies war besonders bei den byzantinischen Thronsesseln und Bischofssitzen der Fall, in deren Ausschmückung, wie aus den Abbildungen ersichtlich ist, Gold vorherrschte; daneben dürften aber auch Silber, Elfenbein, Perlmutter und edle Steine als Einlagen in Holz oder Metall häufiger verwendet worden sein. Doch scheint das Mobiliar des Hauses bis zum Beginn des Mittelalters im allgemeinen keine besondere Ausstattung erfahren zu haben und wie in den Formen, so auch in den Verzierungen, wo solche überhaupt vorkamen, von der grössten Einfachheit gewesen zu sein. Es versteht sich hiernach von selbst, dass auch die Kunst der eigentlichen Intarsia während dieses ganzen Zeitraumes bei Möbeln, die für den gewöhnlichen Gebrauch bestimmt waren, kaum ausgeübt wurde, wenn sich auch erwarten lässt, dass dieselbe nicht völlig unbekannt

1) Hor. Od. II, 18. 2.

gewesen ist. Dies darf wohl mit Bestimmtheit angenommen werden, auch ohne dass man die Stelle „*cupri ferri lignorum lapidumque*“ aus des Mönches Theophilus Traktat „*Diversarum artium schedulae*“ auf diese Technik zu beziehen braucht.

Eine wesentliche Umgestaltung erfuhr die Möbelindustrie im Mittelalter, wo besonders die gotische Architektur auf diesem Gebiete von weitgreifendem Einflusse war. Unter der Herrschaft der Gotik zuerst wurde die Tischlerei eine Kunst, indem dieselbe ihre Aufgaben erweiterte und vor allem das konstruktiv-architektonische Element scharf betonte. Zwar bevorzugte auch sie, z. T. zu ihrem Schaden, andere Verzierungsarten, und während sich an Stützen und Aufsätzen der Schränke an Stelle der in der romanischen Kunstperiode üblich gewesenen Bemalung die Skulptur versuchte, wurde für die Füllungen, besonders im 15. Jahrhundert, die von den Franzosen *parchemin plié* genannte Verzierung mit Vorliebe angewendet, die sich auch noch an den zu Truhen gewordenen Koffern findet. Dagegen waren, wie uns wenigstens Abbildungen lehren, — denn erhalten ist so gut wie nichts von diesen Werken — Stühle nicht selten nach orientalischer Weise mit kostbaren Einlagen geschmückt. Ein schönes Beispiel ist der in seiner Grundgestalt allerdings noch der romanischen Epoche angehörende, im Frauenstifte Nonnberg zu Salzburg aufbewahrte Faltstuhl der Äbtissin Gertraud II., der rot und golden bemalt und mit Elfenbeineinlagen verziert ist.¹⁾ Auch Tische sind auf ihrer Platte ausser mit Flächenverzierungen in gotischem Arabeskenwerk häufig auch mit Einlegearbeit versehen.

Zu einer wirklichen und für die gesamte Möbeltisch-

1) Abgebildet bei Bucher, Techn. Künste III, Fig. 286 und bei v. Falke, Gesch. des Deutsch. Kunstgewerbes, Fig. 19.

Scherer, Intarsia.

lerei massgebenden Bedeutung gelangte aber diese letztere erst im Zeitalter der Renaissance, wo sie im Wettstreit mit Malerei und Schnitzerei die herrlichsten Gebilde schuf und ihre schönsten Triumphe feierte.

B. Die Intarsia in Italien. Ihre Blüte im Zeitalter der Renaissance.¹⁾

„..... l'art italien est une marqueterie continue, une mosaïque perpétuelle“.

Didron, Annales archéologiques 16, S. 290.

Als im Anfange des 15. Jahrhunderts unter dem Eindrucke weltbewegender, geschichtlicher Begebenheiten alle Kulturverhältnisse eine völlige Umgestaltung erfuhren, konnte es nicht ausbleiben, dass auch die Kunst an dieser Umgestaltung Anteil nahm. Die Gotik, die bis dahin ausschliesslich geherrscht hatte, musste weichen und an ihre Stelle trat die Formenwelt der römischen Antike, welche jene grosse und folgenreiche Epoche heraufführte, die man als die Renaissance bezeichnet, als die Wiedergeburt der antiken, heidnisch-klassischen Kunst. Die Wiege dieser Wiedergeburt ist Italien, wo etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts die Antike mit Entschiedenheit auftrat und überraschend schnell zum herrschenden Geschmack wurde. Der Architektur, bei welcher diese Umwandlung zuerst und am nachdrücklichsten stattfand, folgten bald einige Zweige des Gewerbes, so vor allem neben Goldschmiedekunst und Töpferei die Kunsttischlerei.

1) V. Teirich, Ornamente aus der Blütezeit italien. Renaissance (Intarsien) 25 Tafeln mit Text. Wien 1871. — Finocchietti, Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi. Firenze 1873. — J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, S. 301 ff. — W. Bode, Das Chorgestühl des Pantaleone de Marchis in d. königl. Museen zu Berlin 1884. — R. Erculei, Intaglio e tarsia in legno. Esposizione del 1885. — M. Meurer, Italien. Flachornamente aus der Zeit der Renaissance. Karlsruhe.

In Anlehnung an die überlieferten Formen und ohne sofort oder völlig mit ihnen zu brechen, vollzog sich ihre Entwicklung, hier rascher und selbständiger, dort langsam und in steter Abhängigkeit. Die Möbel wurden im Aufbau vereinfacht und veredelt, in ihren Einzelheiten wieder nach ihrer Bedeutung ausgebildet und verziert. Zwar hatte die Renaissance noch jenen malerischen Schmuck der Möbel überkommen, der schon seit dem 12. Jahrhundert in Italien üblich war und besonders an den Truhen der Frührenaissance wahrzunehmen ist, allein allmählich gab man diesen auf und an seine Stelle trat, anfangs schüchtern und bescheiden, später, als das Bedürfnis nach gesteigerter Wirkung wuchs, in kräftig erhobener, reicher Ornamentik die Reliefverzierung. Doch beschränkte sich dieselbe in richtiger Erkenntnis der den einzelnen Teilen zukommenden Bedeutung in erster Linie nur auf die stützenden und umrahmenden Teile, die Säulen und Pilaster, Gesimse und Architrave des zu einer Palastfassade im kleinen gewordenen Schrankes und Getäfels, während zur Verzierung der Füllungen nunmehr die Intarsia mit Vorliebe angewendet wurde, die bald alle anderen Verzierungsarten in den Hintergrund drängte.

In der Zeit ihrer Blüte nur selten zum Schmuck der Möbel des Hauses verwandt¹⁾, hat sich die eingelegte Holzarbeit vor allem an den Möbeln der Kirche und unter ihnen an erster Stelle neben den Schränken und Vertäfelungen der Sakristei am Stuhlwerk des Chores aufs schönste entfaltet. Dem letzteren und seiner Entwicklung sind wir daher eine kurze Betrachtung schuldig.

Nachdem im frühesten Mittelalter die Einzelsitze für die Geistlichkeit auf der Nord- und Südseite des meist

1) Am häufigsten wurden noch Laden und Truhen mit ihrem Schmucke überzogen; davon einige Beispiele im II. Abschnitt C., a. Die Intarsia in Deutschland.

halbkreisförmig oder achteckig gebauten Chores in die Wände desselben eingelassen, später aber durch bewegliche Einzelsitze ersetzt worden waren, trat an deren Stelle etwa vom 13. Jahrhundert ab das eigentliche Chorgestühl, bei welchem die Sitze zu einem fortlaufenden Ganzen von architektonischem Charakter und Aufbau verbunden sind. Die Sitzreihen, von denen gewöhnlich zwei hintereinander stehen, wobei die hintere Reihe erhöht ist, erheben sich auf stufenartigem Untersatz; die Sitze selbst sind durch Zwischenwände getrennt, die zugleich als Armlehnen dienen und das feste oder zum Aufklappen eingerichtete Sitzbrett umschliessen. Ausser den Friesbändern sind es vor allem die grossen Rückenlehnen der hintern Reihe, welche als Rückengetäfel eine baldachinartige Verdachung tragen und in der Regel mit Schnitzereien und Intarsien aufs reichste verziert sind.

Die Form des Chorgestühls ist in Italien während der Herrschaft der Gotik im Gegensatz zu der gleichzeitig im Norden darin entfalteten Pracht verhältnismässig einfach, und so zeigt sich denn an den wenigen erhaltenen Denkmälern aus dem Ende dieser Epoche, dem Chorgestühl in S. Domenico zu Ferrara, den älteren Teilen der Chorstühle im Dome zu Siena und einigen andern eine nur bescheidene Anwendung architektonischer Elemente, während die Intarsia an den Rückwänden und Bordüren in rein musivischen Mustern noch ganz im Stile der Antike auftritt. Die Gotik hatte eben bei der Einfachheit des Mobiliars noch weniger als die Antike Verwendung für die Intarsia, so dass dieselbe im 13. und 14. Jahrhundert sich einzig und allein auf die Herstellung kaleidoskopisch wirkender geometrischer Muster beschränkte und dem Schmucke durch Malerei und architektonische Verzierung noch ein weites Feld überliess. Dies änderte sich freilich im Laufe des 15. Jahrhunderts, aber doch nur langsam und allmählich. Zeigen doch die Chorgestühle

im Dome zu Orvieto (1414—1421) und in der Kapelle des Palazzo Pubblico zu Siena (1429) sowohl im Aufbau als in der Baldachinbekrönung und dem Rankenwerke der geschnitzten Lehen noch ganz den gotischen Charakter, so dass allein in dem Umfange, in welchem die Intarsia hier bereits erscheint, das Nahen der Renaissance sich ankündigt. Sie ist in diesen Werken schon ganz an Stelle der Malerei getreten, indem sie die Rückwände der Chorstühle mit Halbfiguren von Heiligen und religiösen Darstellungen schmückt.

Allein erst um die Mitte des Jahrhunderts, als in Florenz die grossen Baumeister Brunellesco und Michelozzo thätig waren, gelang es der Intarsia, die Möbelindustrie sich völlig zu erobern. Von da ab stand die Kunsttischlerei, in der Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltung von der gleichzeitigen Architektur beeinflusst, ein volles Jahrhundert lang in hoher Blüte, welche wir am besten aus jener Angabe F'abroni's in seinem Leben des Lorenzo Magnifico erkennen, dass Florenz im Jahre 1478 nicht weniger als 84 Werkstätten von Intarsiatoren und anderen Holzdekoratoren gehabt habe.

Leider sind von ihren Werken infolge der Vergänglichkeit des Materials viele der Zeit zum Opfer gefallen und verhältnismässig nur wenige auf uns gekommen, die, fast ausschliesslich kirchliche Möbel und als solche zumeist in den zahlreichen Kirchen, Kapellen und Klöstern Italiens zerstreut, trotz ihrer geringen Zahl doch wohl im stande sind, uns ein Bild von der eigenartigen Kunst der Intarsia und ihrer Entwicklung in Italien zu gewähren. Diese letztere zu schildern soll im folgenden unsere Aufgabe sein, wobei vorausszuschicken ist, dass, entsprechend dem Zwecke dieses Buches, keine erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes erwartet werden kann, sondern nur beabsichtigt ist, die Hauptpflegestätten dieser Kunst, ihre hervorragendsten Vertreter und

deren bedeutendste Werke, so weit als möglich, in geschichtlicher Folge dem Leser vor Augen zu führen.

a. Die Intarsia von ihren Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts.

Der Zeitpunkt, an dem zuerst die Kunst der eingelegten Holzarbeit in Italien ausgeübt wurde, lässt sich nicht einmal annähernd bestimmen, da jeglicher Anhaltspunkt hierzu fehlt. Dass dieselbe aus dem Orient nach Europa gekommen und in Italien schon im frühen Mittelalter bekannt gewesen ist, darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, wenn auch direkte urkundliche Belege hierfür nicht beizubringen sind. Die ältesten auf uns gekommenen Arbeiten dieser Art gehören dem 14. Jahrhundert an und sind technisch von den späteren Werken dieser Kunstgattung durchaus verschieden.¹⁾ Es ist noch ein einfaches Holzmosaik, welches uns hier entgegentritt, dessen Eigentümlichkeit im wesentlichen darin besteht, dass buntfarbige Stengel nach einem bestimmten Muster zusammengeleimt und dann in kleine furnierartige Stücke zerschnitten werden, die als Einlagen in Kästchen, Truhen und dergleichen dienten. Diese Technik, welche vermutlich dieselbe ist, die im Gegensatze zu der spätern *tarsia pittorica* von den Italienern *tarsia a secco* genannt wird und dem *opus sectile* oder *cerostratum* der Römer entsprochen zu haben scheint, ist uralt und, wie man annehmen muss, orientalischen Ursprungs. Heute noch wird dieselbe in Persien und Indien eifrig geübt

1) Nicht hierher gehörig ist ein mit reichen Verzierungen in Elfenbein versehenes Kästchen, das angeblich noch der Normannenzeit (1016—1154) angehört und in der königlichen Kapelle zu Palermo aufbewahrt wird.

und diese beiden Länder werden wohl auch die Kenntnis derselben Europa bzw. Italien übermittelt haben.¹⁾

Hier in Italien fand diese Kunst in Venedig und vor allem in den Klöstern (*certose*) der Lombardei willkommene Aufnahme und eifrige Pflege, so dass sie von diesen Orten den Namen Certosamosaik (*lavoro alla certosa*) erhalten hat; zugleich trat zu den farbigen Hölzern auch Elfenbein und Perlmutter hinzu, wodurch die Wirkung der feinen stern- und rosettenartigen Muster noch bunter und glänzender wurde. Ein so verzierter Klappsessel ist abgebildet bei Becker und J. von Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance II, Taf. 21; er gilt für eine venetianische Arbeit des 14. Jahrhunderts und ist mit eingelegten geometrischen Verzierungen in verschieden gefärbtem Elfenbein und braunen und schwarzen Hölzern versehen.²⁾ Derselben Herkunft scheint die der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörige Harfe zu sein, die ebendort III, Taf. 14 u. 15 ver-

1) Die heute noch in Indien geübte Technik dieser Art ist unter dem Namen Bombaymosaik bekannt, wird aber auch *piqué* oder gestochen genannt. Es ist ein Stiftmosaik, dessen wesentlichste Bestandteile kleine geometrische, aus Drei- und Vierecken zusammengesetzte Muster bilden. Diese letzteren werden in der Weise hergestellt, dass man Stifte aus verschiedenfarbigen Hölzern, Perlmutter, Elfenbein, Metall u. s. w. nach einem bestimmten Schema zu prismenförmigen Stäbchen vereinigt und diese der Quere nach in beliebig dünne Scheiben zerschneidet, deren jede dann das betreffende Muster enthält. Mit diesen Scheiben pflegt man Stühle, Schreib- u. Kartentische, Kästchen und sonstige kleinere Arbeiten, besonders auch Spazierstöcke, zu belegen. Diese Technik, welche nach Birdwood (Journal of Bombay Asiatic Society VII, 1861—63) von Persien nach Indien gekommen sein soll, ist mit ihren Abarten sehr zahlreich ausgebildet; eine heutzutage im Ampezzotale zu Cortina betriebene besondere Gattung ist von Matthias in Kunst und Gewerbe 1887, S. 39 ff. ausführlich beschrieben worden.

2) Ein ähnlicher Sessel befindet sich im Kunstgewerbemuseum zu Köln; ein dritter ist abgebildet im Katal. der Kunstsamml. von L. Gedon. München 1884, Nr. 1174.

öffentlich ist. Vorder- und Hinterteil derselben sind reich verziert mit Blumen und quadratischen Einlagen in hell- und dunkelbraunem Holze, weiss und grün gefärbtem Elfenbein und Ebenholz; auch hier sind die Muster rein geometrischer Art: Bandverschlingungen, schachbrettartige Verzierungen, Rosetten, Sterne und dergleichen. Andere ähnliche musivische Arbeiten, vor allem Kästchen und Truhen, befinden sich im Museum des Bargello zu Florenz.¹⁾

Es kann kaum zweifelhaft sein, dass die Technik, wie sie in allen diesen Arbeiten vorliegt, sich an dem Stein- und Glasmosaik der Wände und Fussböden grossgezogen hat, und es war schon oben bemerkt worden, dass hier die Werke der Cosmaten von massgebendem Einfluss gewesen sein dürften, dessen Spuren sich noch an Holzmosaiken aus späterer Zeit erkennen lassen. So sind z. B. die quadratischen Thürrfüllungen und deren Einfassungen in der Sakristei von St. Anastasia zu Verona (Fig. 1)²⁾ mit ähnlichen Band- und Linienverzierungen, verbunden mit mosaikartiger Anordnung kleiner Holzstückchen zu Sternen u. s. w., versehen, wie sie den Arbeiten der Cosmaten³⁾ und dem Certosamosaik eigen sind, und im Dome von Orvieto befindet sich ein Lese-pult mit Holzeinlagen von ganz verwandtem Charakter (Fig. 2). Freilich erscheinen bei letzterem Werke zwischen den streng geometrisch gehaltenen Bandverschlingungen auch schon figürliche Einlagen, Köpfe von Heiligen in schöner und freier Zeichnung, so dass man ein Recht hat,

1) Siehe auch *L'art pour tous* 1889, Taf. 2846. Arbeiten ähnlichen Charakters, besonders Lese-pulte und Thüren in den Kirchen der Athosklöster aus dem 16.—19. Jahrh., siehe H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Taf. 30. 31.

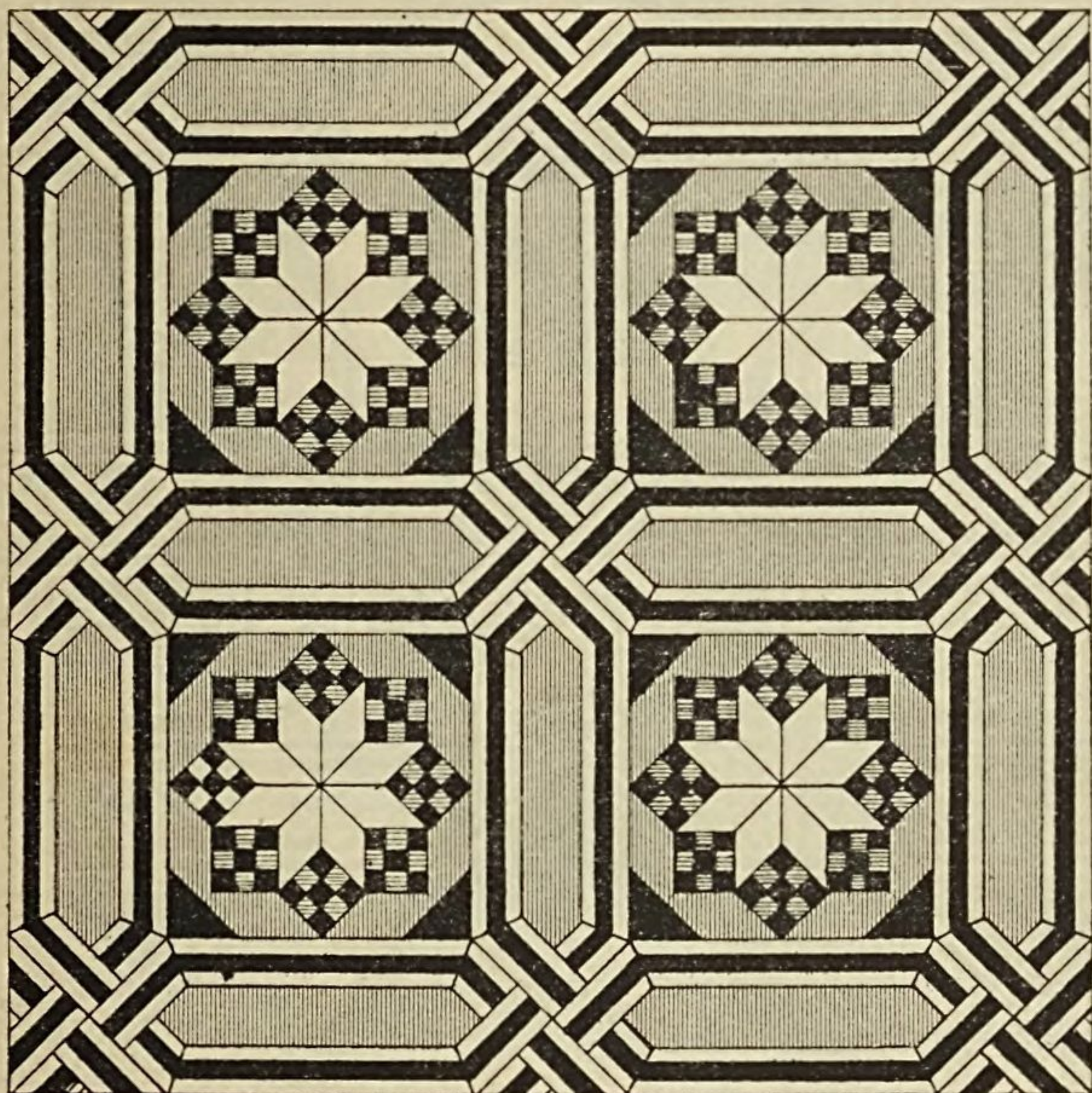
2) Andere Beispiele davon bei Dolmetsch, *Ornamentenschatz* Taf. 39, 9—17. Vgl. auch den Singepult aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in St. Zeno zu Verona, abg. bei Becker-Hefner, a. a. O. II, Taf. 57.

3) Vgl. z. B. Elis, *Die Mosaik- und Glasmalerei*, Fig. 24. 25.

diesen Pult schon den Intarsiawerken im engern Sinne beizuzählen.

Siena und seine Schule. Als die Wiege der eigentlichen Intarsia und die Stätte, an welcher sie zuerst und in grösserem Umfange ausgeübt wurde, gilt mit vollem

Fig. 1.



Thürfüllung in der Sakristei von St. Anastasia zu Verona.

Recht Siena, das auch später noch ein Hauptmittelpunkt für die gesamte Holztechnik geblieben ist. Von den Künstlern, die am frühesten an diesem Orte als Intarsiatoren thätig waren, sind die meisten unbekannt und nur einer, ein gewisser Manuello mit seinem Sohne Parti wird als derjenige bezeichnet, der im Jahre 1259 den alten Chor im Dome aus Holz herstellte. In den folgenden Jahrhunderten ist Orvieto der Ort, wo vorzugsweise

Sienesische Künstler, deren Namen nur zum Teil erhalten sind, thätig waren und zum ersten Male in Italien die Kunst der Holzschnitzerei und Intarsia zu hoher Blüte

Von einem Leseputz im Dome zu Orvieto.



Fig. 2.

brachten. So lernen wir als diejenigen, welche im Jahre 1331 das Stuhlwerk des Chores im Dome von Orvieto mit eingelegter Arbeit aus Ebenholz, Buchsbaum, Nuss-

holz und Albuccio versahen, neben Vanni di Tura dell'Ammanato, der den Entwurf hierzu lieferte, Giovanni Talini, Menzio Nuti, dessen Sohn Ambrogio u. a. kennen, die sämtlich aus Siena gebürtig waren. Doch führten die Genannten das Werk nicht zu Ende. Lange Zeit blieb die Arbeit liegen, und nachdem sich im Jahre 1414 wiederum ein Meister aus Siena, Domenico di Niccolò, zur Fertigstellung derselben vergebens erboten hatte, wurden endlich im Jahre 1431 dessen Landsleute Pietro del Milella und sein Bruder Antonio, sowie Giovanni di Lodovico damit beauftragt, die dann jenes Stuhlwerk mit eingelegten Ornamenten und Halbfiguren von wunderbarer Schönheit der Zeichnung versahen.¹⁾ Von demselben Pietro rührte auch der Bischofsstuhl des Domes her, den er im Jahre 1441 mit figürlichen Intarsien, der Gestalt des heiligen Petrus, sowie den Halbfiguren von Eremiten und Heiligen schmückte und dessen Rückwand vermutlich das in der Opera des Domes befindliche grosse Intarsiabild mit der Krönung Mariä bildete.

Aus dieser Sienesischen Künstlerschar ragt nun vor allem der schon genannte Domenico di Niccolò hervor, der von seinem Hauptwerk, den Intarsien an den Stühlen des Chores in der oberen Kapelle des Palazzo Pubblico zu Siena, den Ehrennamen Domenico del Coro erhielt, der auch auf seine Nachkommen überging. Der Meister erhielt den Auftrag zu diesem Werke am 25. August 1415, nachdem dasselbe im Jahre zuvor an Simone d'Antonio und Paolo Martini verdungen gewesen, ohne dass deren Arbeit befriedigt hätte. Er vollendete es im Jahre 1429 mit einem Kostenaufwand von 3152 L. (Milanesi Doc., p. 141.) In seinem Aufbau, den Baldachinen und dem Rankenwerke dem Gestühl im Orvietaner Dome ähnlich und, wie dieses, noch starke

1) Siehe Burckhardt, a. a. O. Fig. 189.

gotische Anklänge verratend, ist das aus 22 Stühlen, je 11 auf jeder Seite, bestehende Werk mit vortrefflichen Intarsien geschmückt, die ausser rein linearen Bordüren das Credo oder Symbolum der Apostel darstellen. Drei von ihnen, welche bei Didron, *Annales archéologiques*, Bd. 16 abgebildet sind, zeigen Gottvater, thronend und die Arme zum Segen ausbreitend, ferner Christus als Knabe betend (Fig. 3), und endlich wiederum den thronenden Gottvater, der in der Linken eine Scheibe mit Strahlenkranz und dem Kopf des jugendlichen Christus emporhält. Die drei von geflügelten Engelsköpfen umgebenen und durch Worte aus dem Symbolum näher erläuterten Gestalten zeichnen sich durch eine geistreiche Auffassung und freie, grosse Zeichnung aus. Es sind unseres Wissens die ersten und ältesten Darstellungen ganzer Figuren in dieser Kunstgattung und wir erstaunen über die hohe Vollendung, die uns aus ihnen entgegentritt und in Domenico einen Künstler erkennen lässt, der nicht nur geschickt zu entwerfen, sondern auch seine Entwürfe meisterhaft auszuführen verstand. Was wir sonst noch von ihm wissen, beschränkt sich auf die urkundlich bezeugte Nachricht, dass er seit 1421 im Auftrage und mit Unterstützung des Staates jungen Leuten, unter denen Matteo di Giovanni, genannt Matteo di Bernardino¹⁾, zu Ruf und Ansehen gelangte, Unterricht in der Kunst der Intarsia erteilte; doch hören wir ihn 1446 klagen, dass seine Kunst ihm wenig einbringe und dass fast niemand dabei habe aushalten wollen. Mit diesen Klagen steht Domenico übrigens nicht allein da; wir vernehmen sie auch von anderer Seite²⁾ und man begreift sie wohl, wenn man berück-

1) Von ihm rührte eine jetzt zerstörte Thüre im Palazzo Pubblico zu Siena her.

2) Zwei andere Meister klagen 1453, sie seien alt und arm bei dieser Kunst geworden. Vgl. Burckhardt, a. a. O. S. 287.

sichtigt, wie mühsam und zeitraubend ihre Technik war, so dass sie eigentlich nur von solchen mit Erfolg be-

Fig. 3.



Vom Chorgestühl in der oberen Kapelle des Palazzo Pubblico zu Siena.

trieben werden konnte, die, wie die Mönche, einen völlig gesicherten Unterhalt hatten, oder wie jene beiden floren-

tinier Stadtpfeifer, von denen uns Vasari berichtet, reichliche Musse besassen.

Nächst Orvieto war vor allem Viterbo der Ort, wo sich Sienas Einfluss auf diesem Gebiete geltend machte. Nach Viterbo, wo seit alter Zeit die Schreiner eine besondere Körperschaft bildeten, verbreitete sich wohl infolge der nahen Beziehungen, die seit langem zwischen beiden Städten bestanden, von Siena aus die Kunst der Holzschnitzerei und Intarsia. Ihren Höhepunkt erreichte dieselbe in der Person des Dominikaners Fra Antonio, über den E. Müntz wichtige Urkunden veröffentlicht hat. Fra Antonio ist der Meister, welcher 1437 im Vatikan auf Befehl Eugen's IV. die (jetzt zerstörten) Thüren mit Schnitzereien und Intarsien schmückte und für den Palast von S. Peter, sowie das Arbeitszimmer Papst Nicolaus V. thätig war. Gleichzeitig mit ihm arbeitete an den vatikanischen Thüren ein anderer Viterbese, Valentino, unterstützt von seinem Bruder Leonardo und einem gewissen Niccolò aus Florenz, der Stadt, zu deren Intarsiawerken wir uns nunmehr wenden.

Florenz und seine Intarsien. Konnten wir schon bei den Chorgestühlen zu Orvieto und Siena an der Bedeutung, welche die Intarsia hier bereits gewonnen hat, die neue Zeit der erwachenden Renaissance verspüren, so stehen wir völlig auf dem Boden derselben, sobald wir Florenz betreten. Wie die erste grosse Blüte der Kunsttischlerei überhaupt von dieser Stadt ihren Ausgang nahm, so knüpfte sich auch die erste bedeutsame Entfaltung der Kunst der Intarsia an den Namen von Florenz. Die aus den 50er und 60er Jahren des 15. Jahrhunderts daselbst erhaltenen Arbeiten dieser Art, Chorstühle, welche sich durch eine grossartige Gliederung, ein feines Stilgefühl und eine vornehme Wirkung der Verzierungen vor allen anderen gleichzeitigen wie späteren Werken auszeichnen,

sind in ihren statisch wirkenden Teilen gewöhnlich mit Schnitzereien, in ihren Füllungen, welche von jenen scharf getrennt erscheinen, mit eingelegter Holzarbeit verziert, die hier noch überall ihren Charakter als Flächendekoration aufs strengste wahrt und von dem späteren Bestreben, durch Anbringung von Schlagschatten plastisch wirken zu wollen, frei erscheint.

Unter den Motiven für die Intarsien nehmen die ornamentalen Darstellungen die erste Stelle ein. Dieselben sind nicht nur am häufigsten behandelt, sondern verdienen auch wegen ihrer reichen und phantasievollen Durchbildung das höchste Lob, so dass sie bis zum heutigen Tag als unerreichte Muster einer geschmackvollen Flächenverzierung gelten dürfen. Neben rein vegetabilischen Ornamenten, gut stilisierten Pflanzen und Früchten aller Art, mit denen häufig Füllhörner, Fruchtkörbe und Schalen verbunden sind, sehen wir conventionelle, unter ihnen an erster Stelle den Akanthus mit der Mannigfaltigkeit und dem Formenreichtum seiner Blattbildung, ferner kräftig profilierte Kandelaber und weitbauchige, aus Donatello's Dekoration bekannte Blumenvasen, die dann gewöhnlich den Mittelpunkt der gesamten Ornamentation bilden. Dazu kommen weiterhin in geschmackvoller Anordnung jene bekannten Symbole der vornehmen Stifter der Chorstühle sowie Embleme aller Art, meist ohne Rücksicht auf den Ort, an dem sie sich befinden, schliesslich auch groteske Tier- und Fratzengealten und jene unbestimmbaren Gebilde der künstlerischen Phantasie, zuweilen in den kühnsten Verschlingungen. Seltener hingegen erscheint die menschliche Gestalt; zumeist sind es dann Kindergealten, die in reizenden Motiven dazu dienen, das Ganze noch mehr zu beleben und enger zusammenzuschliessen.

Mit Gegenständen dieser und ähnlicher Art sind die vertikalen Pilasterstreifen und Horizontalfriese, vor allem

aber die Füllungen und Felder der Chorstühle übersponnen, und zwar gewöhnlich so, dass das ganze Ornament in ein Quadrat oder in ein in die Höhe oder Breite gestrecktes Rechteck hineinkomponiert ist. Als Umrahmung dienen häufig zickzackförmig gewundene Bänder und lineare Motive, die oft von grosser Schönheit sind.

Unter den erhaltenen Chorgestühlen dieser Verzierungsweise nennen wir diejenigen in der Kapelle des Palazzo Riccardi (um 1460), wo auch die Thür mit ihren Füllungen (u. a. reich gegliederte Kandelaber mit Blumen und Früchten und den Wappenschildern der Medici) besondere Beachtung verdient¹⁾, und im Chor von S. Miniato, die letzteren das gemeinsame Werk von Giovanni di Domenico da Gajole und Francesco di Domenico Monciatto, im Jahre 1466 ausgeführt und in seiner Gesamtanlage noch ganz mittelalterlich, in den Blattformen und der Palmettenbildung aber schon dem neueren Stile angehörig. Hierher gehört ferner auch die in der Sakristei von S. Lorenzo befindliche Thür nebst Tafelwerk mit einfachen, aber vortrefflichen Intarsien, die unter offenbarem Einfluss Brunellesco's, vielleicht sogar nach seinen Zeichnungen entstanden sind. Die quadratischen Felder dieser jetzt leider stark beschädigten und in Einzelheiten kaum noch kenntlichen Thür füllen einfache Rosetten und vasenartige Kandelaber; das Gefäß an den Wänden des Raumes zeigt in gleichfalls quadratischen Füllungen Putten, Rosetten und verschiedenartige Ornamente.

Eine ähnliche Dekoration wie die vorher geschilderte finden wir auch bei demjenigen Meister, der als der eigentliche Begründer der Intarsia in dieser Form galt und zuerst unter allen Intarsiatoren weithin berühmt und gefeiert

1) Siehe Mustergültige Vorlageblätter zum Studium des Flachornaments der ital. Renaissance. Originalaufnahmen von H. Herdtle. S. 30 a.

war, bei Giuliano da Majano, dem bekannten Bildhauer und Architekten. Die Person dieses Künstlers und seine Thätigkeit auf dem hier in Rede stehenden Gebiete sind interessant genug, um eine etwas eingehendere Betrachtung zu rechtfertigen.

Giuliano wurde als Sohn des Lenardo di Antonio, eines Holz- und Steinbildhauers, 1432 geboren. Wegen seines aufgeweckten Geistes vom Vater zum Notar bestimmt, entzog sich der Jüngling diesem ungeliebten Berufe durch die Flucht und widmete sich mit Eifer und Begeisterung der Bildhauerkunst. Vasari berichtet nach einer unbekannten Quelle, Giuliano habe gemeinsam mit den beiden Intarsiatoren Giusto und Minore die heute nicht mehr vorhandenen Bänke in der Sakristei der Nunziata zu Florenz gearbeitet; indessen ist durch Milanesi's Forschung festgestellt, dass diese ein Werk des Francione und Domenico da Prato waren. Der erstere von beiden, mit seinem wirklichen Namen Francesco di Giovanni di Francesco geheissen, galt für den besten Holzbildhauer und Intarsiator seiner Zeit (geb. 1428), so dass viele seine Werkstätte besuchten, um sich von ihm in seiner Kunst unterrichten zu lassen. Zu diesen gehörte ausser Baccio Pontelli, der für den Dom zu Pisa herrliche Intarsien arbeitete, und Baccio d'Agnolo, von dem später noch die Rede sein wird, auch Giuliano.

Was die Werke dieses Meisters anbelangt, so arbeitete er, um einige derselben hier zu nennen, in der Abtei von Fiesole und in S. Marco zu Florenz, und zwar für die Sakristei des erstgenannten Ortes Bänke, welche er mit Heiligenfiguren und geöffneten Büchern, einem sehr beliebten Gegenstande, in eingeleger Arbeit schmückte und durch eine Inschrift als sein Werk bezeichnete (1463).¹⁾ Seine Thätigkeit am Chore der Primatkirche

1) Dieselben sind nicht mehr vorhanden.
Scherer, Intarsia.

von Pisa, wo die schönen Intarsien an den Rücklehnen der Stühle, Tiergestalten, Architekturen, Musikinstrumente u. a., ihm zugeschrieben werden, beruht auf einem Irrtum Vasari's¹⁾; dagegen steht fest, dass er die Schränke der Sakristei des florentiner Domes fertigte, die als sein Hauptwerk heute noch vorhanden sind und wegen ihrer Intarsien und Mosaiken für Wunderwerke ihrer Zeit galten. Der Vertrag hierüber, der aus dem Jahre 1465 stammt und bei Rumohr, Ital. Forschung. II, 375 veröffentlicht ist, trägt dem Künstler auf, zwei Fassaden der Schränke mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel zu schmücken, sowie die Guirlande oberhalb der Schränke zu arbeiten, in deren übereinander angeordneten Feldern und vertikalen Pilasterfüllungen sich Kränze mit Bändern oder Scheibenformen sowie Putten mit Vasen und Körben befinden, aus denen Ranken leicht hervorsprossen. Von 1475 bis 1480 führte er alsdann, um andere Werke, unter denen das einfache, aber vornehme Intarsia-geschränk in der von Signorelli ausgemalten Sakristei des Chors im Dome von Loreto voransteht, hier nicht weiter zu berühren, in Gemeinschaft mit seinem Lehrmeister Francione und seinem Bruder Benedetto die prächtige, mit den Bildnissen von Dante und Petrarca geschmückte Thür im Audienzsaal des Palazzo Vecchio aus²⁾, während er die reizend komponierten, jetzt aber stark beschädigten Intarsien der Chorstühle im Dome von Perugia zwar begann, aber nicht zu Ende führte³⁾, da er

1) Auch R. Grassi hält in seiner *Descrizione storica e artistica di Pisa* (1837), Giuliano und einige andere für die Meister dieser Intarsia. Burckhardt (*Cicerone* II, S. 174) möchte dieselben dem Autor der Chorstühle in der Badia zu Florenz zuschreiben.

2) Mit Unrecht wird diese Thür dem Benedetto da Majano allein zugeschrieben.

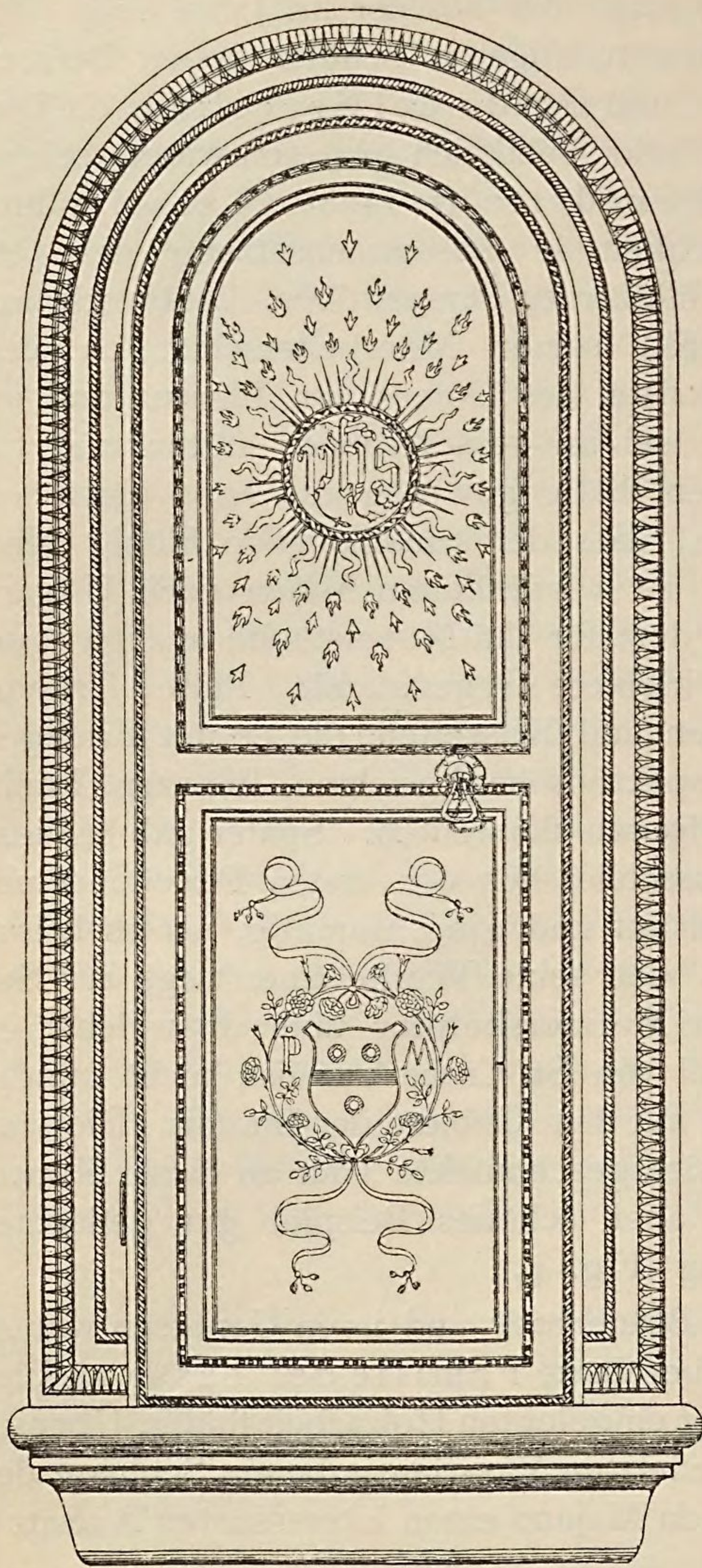
3) Trotzdem sind dieselben, die übrigens stark gelitten haben und mehrfach mit Stucco ausgebessert sind, als sein Werk bezeichnet.

1481 als Architekt des Königs Alfonso nach Neapel berufen wurde. Hier starb der Meister im Jahre 1490. Er hinterliess als seinen tüchtigsten Schüler neben Domenico di Mariotto und Guido del Servedino, die ihm bei vielen seiner Werke behilflich gewesen waren, seinen jüngeren Bruder Benedetto († 1498). Vasari rühmt dessen Geschicklichkeit in Zusammensetzung der verschiedenfarbigsten Hölzer zu Perspektiven, Laubwerk und dergleichen, gedenkt seiner Mitarbeiterschaft an den Schränken der Sakristei des Domes von Florenz und erzählt von ihm, er sei an verschiedenen Orten und für verschiedene Fürsten thätig gewesen und habe einen solchen Ruf genossen, dass der kunstliebende König Matthias Corvinus ihn zu wiederholten Malen nach Ungarn kommen liess, um dort für ihn Möbelstücke anzufertigen. Meist waren dies kleinere Gegenstände, Pulte, Truhen, geschnitzte Kästchen und Kassetten, die er mit Einlagen versah, welche perspektivische Ansichten, Pflanzen, Laubwerk und kleine Figuren darstellten. Später gab er diese Thätigkeit, die ausschliesslich der ersten Periode seines Schaffens angehört, auf und ging, unmutig, wie es heisst, über den Schaden, den seine Werke unterwegs zur See gelitten hatten, zur Marmorskulptur über, in welcher er, wie uns die Kanzel von St. Croce beweist, nicht minder bedeutend war wie auf dem Gebiete der Intarsia. Die vom Künstler mit Intarsien geschmückte Thür an dieser Kanzel ist ein einfaches, aber schönes Beispiel gut gedachter Wappenumrahmung (Fig. 4).

Neben diesem Brüderpaar und ihren Genossen war zu derselben Zeit die berühmte Familie del Tasso zu Florenz in der Kunst der eingelegten Holzarbeit thätig. Über sie hat Milanesi in der letzten Vasariausgabe am Schlusse der vita des Benedetto da Majano einen interessanten Aufsatz ¹⁾

1) Notizia dei Del Tasso intagliatori fiorentini dei secoli XV e XVI.

Fig. 4.



Thür der Kanzel von St. Croce zu Florenz.

veröffentlicht, dem wir folgendes entnehmen.

Der erste aus dieser Familie, von dem wir genauere Kenntnis haben, ist Chimenti (Clemente) di Francesco, der 1483/84 ein Holzgitter, einen Altar und ein Tabernakel für die Kapelle San Lorenzo in San Ambrogio arbeitete und 1488 die Chorstühle aus Nussbaumholz für die Kapelle Minerbetti in San Pancrazio mit Schnitzereien und Intarsien versah. Sein jüngerer Bruder Domenico, das berühmteste Glied der ganzen Familie, fertigte die aus demselben Jahre stammenden Intarsien nebst dem übrigen Schmuck an den Vertäfelungen des Refektoriums von S. Pietro

in Perugia, dem Werke des Giuliano und Antonio da San Gallo, und vollendete 1491 ausser anderen, für die Prioren dieser Stadt bestimmten Arbeiten die von Giuliano da Majano begonnenen Chorstühle im Dome S. Lorenzo. Diesem letzteren Werke, das die Namen beider Künstler trägt, verdankte Domenico den Auftrag zur Ausrüstung des Sitzungssaales im alten Handelsgericht, dem Cambio, der, obwohl schon im Jahre 1457 bezogen, noch ohne innere Ausschmückung geblieben war. Er übernahm die Anfertigung des Tribunals bei der Thüre, sowie der Sitzbänke für die Zuhörer und Notare und schmückte sie sämtlich mit den feinsten Ornamenten in erhabener und eingelegter Arbeit, so dass man sein Werk mit Recht zu den vornehmsten Profanwerken dieser Art rechnet.

Drei verschiedene Arten der Ausführung des Ornamentes lassen sich hier erkennen. Die eingelegten Füllungen rechts vom Eingange und über ihnen die ganz ähnlich gezeichneten, aber in Schnitzerei ausgeführten zeigen ganz den Stil der besten Zeit des Cinquecento. Weit edler und vornehmer aber sind die Intarsien der Wandvertäfelungen, deren leichte und zierliche Formen den Raum aufs schönste füllen. Auf eine spätere Zeit, das fortgeschrittene 16. Jahrhundert, weisen endlich die Blattformen an den Friesen der Lesekanzel hin, als deren Schöpfer Pietro Zuccheri genannt wird.

Diesem Werke des Domenico del Tasso steht jene Prachtthüre des Saales würdig zur Seite, welche Antonio di Bencivieni di Mercatello di Massa ein wenig später, wie es heisst, unter Perugino's Leitung mit Schnitzereien und Intarsien reich und geschmackvoll verzierte (1501). Diese Arbeit scheint den Meister selbst hochbefriedigt zu haben; denn zweimal hat er sich an derselben mit Namen, Herkunft und Jahreszahl bezeichnet. Und in der That verdient dieses Werk, an dem

Felder und Pilasterstreifen aufs reichste mit Tiergestalten und Emblemen geschmückt sind, unsere höchste Bewunderung. Von der Hand desselben Künstlers ist ein Schrank mit feinen Intarsiaturen, Ornamenten und Passionswerkzeugen, welcher in der Sakristei von Santa Maria delle Grazie in Città di Castello aufbewahrt wird. Im Dome dieser Stadt befindet sich auch ein im Jahre 1491 angefertigtes kunstvolles Chorgestühl, das man, solange noch nicht die Identität von Domenico del Tasso und Domenico di Antonio da Firenze festgestellt ist, dem ersteren nur vermutungsweise zuschreiben kann. Dieses Gestühl besteht aus einer Bank ohne Abteilungen, aber mit einer von einfachem Gebälk und Gesims abgeschlossenen, durch Pilaster in Felder geteilten Rückwand, deren Intarsiaturen zum Teil von hoher, fast raphaelischer Schönheit sind, so vor allem eine Verkündigung und ein Abendmahl.

Neben Domenico del Tasso kommen die übrigen zahlreichen Mitglieder dieser kunsttätigen florentiner Familie hier um so weniger in Betracht, als dieselben nicht sowohl durch ihre Leistungen auf dem Gebiete der Intarsia, als vielmehr in der Holzschnitzerei und Marmorbildnerei zu Ruhm und Ansehen gelangt sind.

Wir wenden uns nunmehr der Betrachtung zweier Werke zu, die zwar ausserhalb Florenz' von der Hand unbekannter Meister angefertigt sind, aber deutlich Florentiner Einfluss verraten.

Voranzustellen sind die reich geschmückten Thüren und das Getäfel im Arbeitszimmer Herzog Federico's in seinem neuen Palaste zu Urbino (1476), deren prächtige Intarsiaturen Finocchietti in echt südländischer Begeisterung, doch ohne Übertreibung „*lavori di tarsia*,

ma veramente stupendi“ nennt. Und in der That sind die figürlichen wie ornamentalen Teile mit gleich hoher technischer Fertigkeit wie künstlerischer Begabung behandelt. Unter jenen verdienen neben musikalischen Instrumenten, Waffen, Büchern, Tieren und Architekturen aller Art eine ganz besondere Beachtung die wundervoll gezeichneten Einzelfiguren von Glaube, Liebe und Hoffnung, welche deutlich auf Vorbilder florentiner Maler, besonders des Sandro Boticelli, hinweisen. Ob der sonst nicht näher bekannte Gondolo Tedesco, der in dem Bestallungsbriefe für die Intarsiaturen genannt wird, wirklich der Schöpfer dieser herrlichen Arbeiten gewesen ist, kann mit Sicherheit nicht gesagt werden.

An zweiter Stelle nennen wir die sehr geschmackvoll verzierten Sakristeischränke in S. Pietro de' Cassinensi zu Perugia aus dem Jahre 1472.¹⁾ Dieselben sind eins der frühesten Werke in dieser an herrlichen Intarsien reichen Stadt und zeigen, wie kaum ein zweites, die erste Blüte der Frührenaissance in ihrer echt künstlerisch-naiven Gestalt. Die unteren quadratischen Felder enthalten symmetrisch vom Mittelpunkte nach zwei oder vier Achsen ausstrahlende Ornamente von geradezu klassischer Zeichnung, die oberen ebenfalls mannigfach gegliederte Ornamente oder figürliche Darstellungen, u. a. eine Verkündigung sowie einen Gekreuzigten mit zwei Heiligen. Mustergültig ist die Technik; ohne durch Schattengebung und Perspektive wirken zu wollen, begnügt sich die Intarsia mit einfachen, aber kräftig gezeichneten Umrissen und vergisst auch bei Behandlung von Figürlichem nie ihren Charakter als Flächenverzierung. Im Ornament sind hübsch und naturalistisch gezeichnete Pflanzen aller Art, besonders Lilien und Nelken, verwendet, die aus Vasen

1) Proben bei Teirich a. a. O., Taf. 25.

hervorspriessend oder zu Sträussen gebunden die Felder aufs schönste füllen.¹⁾

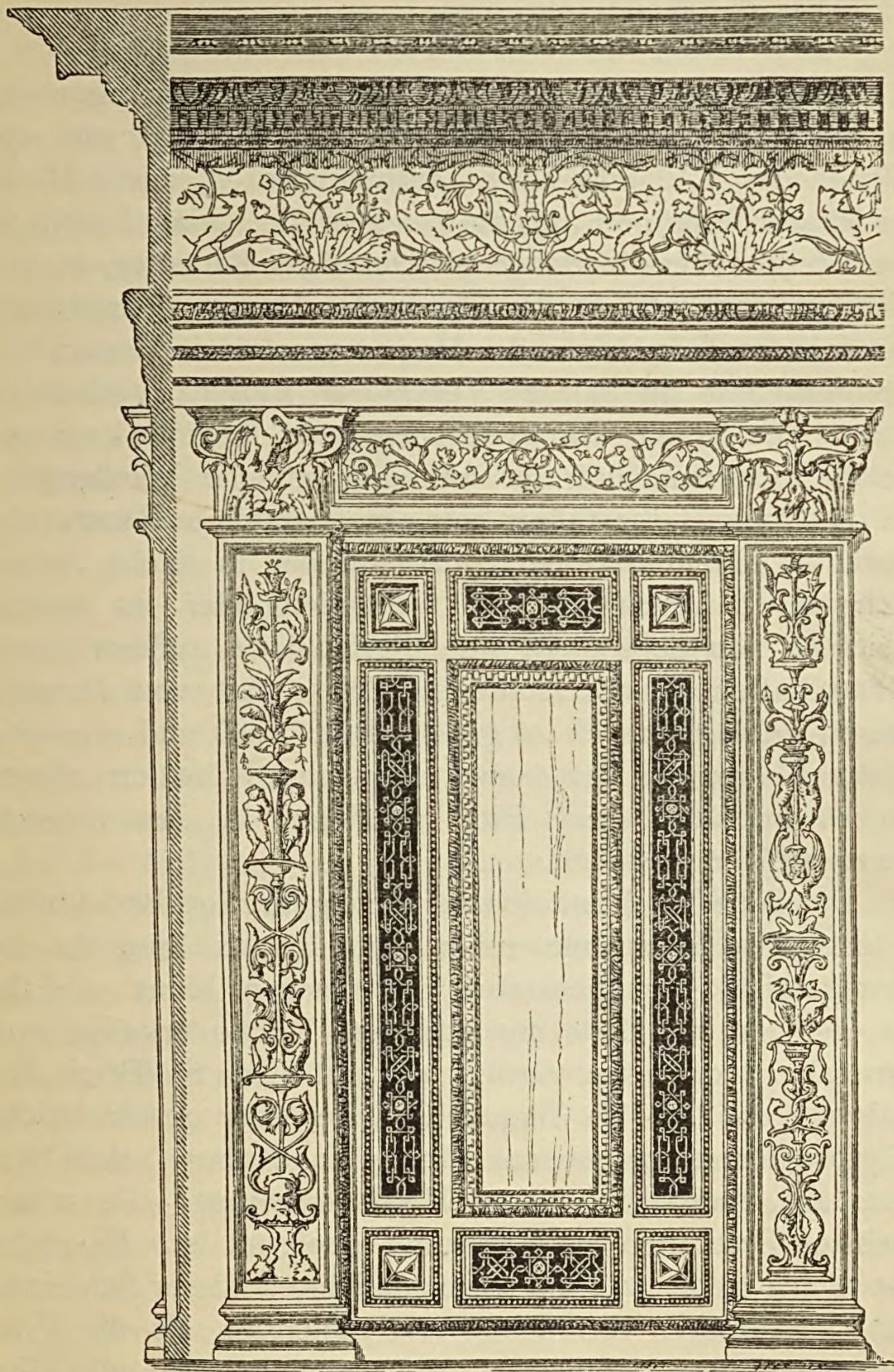
Das Streben nach grösserer Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit, dem wir schon an den späteren Arbeiten des Giuliano da Majano begegnen, macht sich besonders in den Chorgestühlen vom Ausgange des Quattrocento geltend. Charakteristische Beispiele hierfür sind in Florenz das Chorgestühl der Badia mit seinen einfachen, aber reizend ornamentierten Pilastern sowie das Getäfel der Sakristei von S. Croce (Fig. 5) und der Confraternità di S. Benedetto bianco. Die beiden letzteren Werke, die in ihrer Hauptanlage manche Ähnlichkeit haben, seien hier noch kurz besprochen. An künstlerischer Vollendung steht jenes diesem voran. Geschnitzte Pilaster tragen das reich gegliederte Gebälk und teilen die Wand in Felder, welche einst mit Bildern Giotto's geschmückt waren. Intarsien sind zur Verzierung der Friese und als Bandeingassungen verwendet; unter jenen verdient die originelle Verschlingung von Füchsen in Rankenwerk besondere Beachtung, während ein mehr lineares Ornament die Bandverzierung bildet. In reicherer Anwendung, wenn auch nicht von besonderer Feinheit in der Ausführung, tritt die Intarsia am Sakristeigetäfel der Confraternità auf, wo auch die Pilaster intarsiert sind und das plumpere Ornament, sowie die häufig angewandte Schraffierung auf späteren Ursprung (Anfang des 16. Jahrh.) hinzuweisen scheinen.²⁾

Diesem letzteren Werke verwandt, aber von grösserem Reichtum der Verzierung ist das um 1500 von Baccio d'Agnolo ausgeführte berühmte Stuhlwerk des

1) Als Verfertiger der Schränke werden Giusto di Francesco dell Castello dell Incisa und Giovanni di Filippo da Fiesole genannt; doch sollen, wie das Archivio di S. Pietro meldet, die Intarsien in Florenz gekauft sein. Vgl. Giornale di erudizione artistica, p. 40.

2) Proben bei Teirich, a. a. O., Taf. 8.

Fig. 5.



Getäfel in St. Croce zu Florenz.

Chores von S. Maria Novella, von dem erst später ausführlicher die Rede sein wird.

Neben den bisher von den Intarsiatoren vorzugsweise angewandten ornamentalen Verzierungen trat um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts ein neues Motiv der Intarsiafüllungen auf, zu welchem die Keime bereits in den Werken verschiedener gleichzeitiger Künstler, so vor allem in dem jetzt in der Opera des Domes befindlichen Getäfel des Giuliano da Majano sowie in dessen berühmter Thüre im Palazzo Vecchio zu Florenz, vorhanden waren. Es ist die Darstellung von Perspektiven, welche sich zunächst nur auf die einfache Wiedergabe halbgeöffneter Gitterthüren vor einem dunkeln Raume beschränkt, allmählich aber zu Ausblicken in reiche Architekturen, Landschaften mit Gebäuden oder zu Innenansichten von Schränken mit allerlei darin aufbewahrten Gerätschaften vorwärtsschreitet. Diese Art von Darstellungen gelangte rasch zu grosser Beliebtheit und erscheint in der Folge, von den hervorragendsten Künstlern dieses Faches mit Lust und Eifer gepflegt, in den meisten Chorgestühlen der Zeit.

Die hohe Wichtigkeit und die eigenartige Bedeutung, welche diese Intarsiamalerei in ihrer Entwicklung für die Charakteristik der gesamten italienischen Kunst gehabt hat, ist von W. Bode mit scharfem Blicke erkannt und kurz, aber treffend gewürdigt worden. Den Stoffkreis der Malerei vom Tre- bis Cinquecento, der über geschichtlich-religiöse Darstellungen nur selten hinausging, sehen wir jetzt auf einmal in einer Weise erweitert, die unser höchstes Erstaunen hervorzurufen geeignet ist. Es giebt fast nichts mehr, was die Geschicklichkeit dieser Schreiner nicht auszuführen vermöchte, und gleichsam als die Vorläufer der niederländischen Meister ziehen sie alle diejenigen Zweige der Malerei in den Bereich ihrer Dar-

stellungen, welche diese später zur eigentlich künstlerischen Entfaltung brachten: das Architekturbild, die Landschaft in Verbindung mit der Architektur, besonders aber das Stilleben. Ohne jemals den Charakter der Intarsia und die Eigentümlichkeit ihres Materials zu verleugnen, haben jene Meister alle diese Gegenstände getreu nach der Natur und in malerischer Anordnung dargestellt, und indem sie so einerseits auch in diesen untergeordneten Motiven den grossartigen, auf das Monumentale gerichteten Zug der italienischen Renaissancekunst bewahrten, zugleich auch den frischen, naturalistischen Sinn dieses Zeitalters in glänzender Weise kundgethan.

Aber nicht geringer ist der Werth, den diese Intarsia-gemälde für die Erkenntnis des täglichen Lebens der Zeit und wegen ihrer reichen Fülle von Motiven für die Geschichte der Baukunst und z. T. auch für die Kleinkunst gehabt haben und noch heutigen Tages haben. Es war schon oben darauf hingewiesen worden, wie Brunellesco als Begründer der Lehre von der Perspektive bauliche Ansichten und deren perspektivische Darstellung den Intarsiatoren ganz besonders anempfohlen hatte, und wie diese, der Neigung der Zeit folgend, sich mit Begier auf derartige Stoffe warfen. Nicht selten mag sich wohl auch der Architekt der Kunst des Intarsiators bedient haben, um seine Ideen und unausgeführten Pläne zur Darstellung zu bringen oder der staunenden Mitwelt kühne konstruktive Aufgaben im Bilde von Holz vor Augen zu führen; und so sehen wir denn neben getreuen Nachbildungen wirklicher Bauwerke sehr oft auch Renaissancegebäude von reicher, phantastischer Durchbildung und gewagter Perspektive sowie ganze Gebäudegruppen, die gewissermassen als architektonische Entwürfe der Künstler jener Zeit gelten dürfen.

Ihnen schliesst sich dann die ganze grosse Gattung der Stillebendarstellungen an, welche in Zusammen-

stellung lebloser, oft bunt durcheinander gewürfelter Gegenstände der allerverschiedensten Art, z. B. von Kirchengeräten, Musikinstrumenten, Werkzeugen, Sanduhren, Emblemen u. s. w. bestehen, Darstellungen, die z. T. von hohem künstlerischen Wert und zugleich auch charakteristisch für die Technik sind, da sie nicht selten die Grenzen der Flächenverzierung überschreiten und durch Andeutung von Schatten eine reliefartige Wirkung zu erreichen suchen. Dies kann man besonders an dem beliebten Motiv der halbgeöffneten Schrankthüren beobachten, welche nicht weniger als das aufgeschlagene Messbuch mit den Noten eines Chorales, das ein Künstler zur Ausschmückung eines Lettners verwandte¹⁾, der Technik grosse Schwierigkeiten entgegenstellen und deshalb als ein künstlerischer Missgriff bezeichnet werden müssen, wenn sie auch, wie es in den meisten Fällen geschah, noch so geschickt dargestellt sind.

Solcherlei Perspektiven, wie man die ganze Gattung dieser Intarsiamalerei kurz benennen mag, befinden sich in den einzelnen Füllungen des oberen Teiles der trotz der Mannigfaltigkeit der Motive und des Reichtums der Phantasie im Aufbau meist einfach gehaltenen Chorstühle dieser Zeit, und zwar gewöhnlich so angeordnet, dass regelmässig Stilleben mit architektonischen Perspektiven oder Landschaften abwechseln. Es ist bezeichnend für den stilistischen Takt dieser Kunstepoche, mit welch' feiner Empfindung Intarsia und Bildschnitzerei auf die verschiedenen Teile des Gestühles verteilt sind; wie die Intarsiamalerei nur den oberen, einst von Gemälden oder Gobelins bedeckten Abschluss sowie die oberen und unteren Teile der Füllbretter an den Rückseiten der eigentlichen Stühle einnimmt, während sich die Schnitzerei auf die Lehnen derselben beschränkt und nur zuweilen noch auf

1) Vgl. auch Giuliano's Bänke in der Abtei von Fiesole, S. 33.

die Gesimse sowie die von Kapitälern bekrönten Pilaster zwischen den oberen Füllungen ausdehnt. ✓

Die Intarsia in Oberitalien. Die Canozii, Barili, Marchis u. a. Wie die Kunstschreinerei dieser Epoche ihren Charakter in der eben angedeuteten Weise verändert hat, indem an Stelle der noch strengen Kunst der vorhergehenden Zeit eine spielend reiche getreten ist, so hat sie auch Sitz und Stätte gewechselt. Es ist nicht mehr das vornehme Florenz, wo vordem, wie wir sahen, sich diese Kunstthätigkeit am reichsten und schönsten entfaltete, sondern Oberitalien, wo nunmehr an verschiedenen Orten und unter Führung hochbedeutender Meister die Kunst der Intarsia ausgeübt wird und die herrlichsten Früchte hervorbringt.

Hier hatte sich schon in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Künstlerfamilie der Canozii oder Lendinara an mehreren Orten einen berühmten Namen gemacht, so dass es sich, zumal noch Werke ihrer Hand erhalten sind, verlohnt, ihr eine besondere Beachtung zu widmen. Glaubwürdige Urkunden, welche auf die über sie umlaufenden mangelhaften und z. T. sich widersprechenden Nachrichten neues Licht verbreiten, hat Michele Caffi¹⁾ bekannt gemacht, und auf seinen Untersuchungen beruht im wesentlichen die nachfolgende Besprechung.

Lorenzo, der gegen 1425 in Lendinara, einem kleinen Orte bei Rovigo in der Polesina, geboren sein soll, war das Haupt dieser Familie, der weiterhin sein Bruder Christoforo, sein Sohn Giovan Marco, sein Schwiegersohn Pierantonio dell' Abate, sowie Christoforo's Sohn Bernardino und sein Enkel Daniello angehörten. Lorenzo ging schon als Jüngling nach Padua, wo er sich

1) Dei Canozii o Genesini Lendinara, lettera di M. Caffi al P. V. F. Marchese dei Predicatori da Genova. Modena 1852. Vgl. auch P. Brandolese, Pitture sculture architetture di Padova, S. 24. 31.

als Schüler Squarcione's mit Malerei beschäftigte und nach Vasari's Bericht ein Nachahmer des grossen Andrea Mantegna wurde. Allein später gab er diese Kunst auf und ging, begeistert von den Leistungen Donatello's, zur Holzbildnerei über, worin er es zu solcher Geschicklichkeit brachte, dass er sich den Ehrennamen „Mantegna der Intarsia“ verdiente. Im Alter von 25 Jahren scheint er die auch von Sansovino angeführten Intarsien an den Schränken der Sakristei von S. Marco in Venedig, deren heutige Gestalt allerdings dem 16. Jahrhundert angehört, ausgeführt und zu gleicher Zeit seinen Bruder sowie seinen Sohn und Schwiegersohn in seiner Kunst unterrichtet zu haben. Nachdem er dann, unterstützt von Cristoforo und namentlich auch von dessen Sohne, im Jahre 1461 im Chore von Modena einen glänzenden Beweis seiner Tüchtigkeit abgelegt hatte, begann er am 27. April 1462 sein Hauptwerk, die Intarsien der Chorstühle von S. Antonio in Padua, deren Andenken uns in einem an das Oberhaupt dieser Stadt gerichteten Werkchen des Matteo Colaccio aus dem Jahre 1468 erhalten ist, worin derselbe die Canozii in der überschwenglichsten Weise preist und ihre Werke mit Gemälden, sie selbst aber mit Parrhasius, Phidias und Apelles vergleicht. Das Werk, an welchem neben der Intarsia auch Bemalung und Vergoldung als Schmuck verwendet war, wurde 1468 vollendet, aber zehn Jahre später durch eine Feuersbrunst fast gänzlich zerstört. Nur zwei Trümmer blieben übrig, aus denen Beichtstühle in einer Kapelle der genannten Kirche hergestellt sind. Ein besseres Loos ward dem für die Kirche dei Frari in Venedig angefertigten Chorgestühl zu Teil, das in anschaulicher Weise den Übergang vom Mittelalter in die neuere Zeit bezeichnet.¹⁾ Dieses sowie der Intarsienschmuck

1) Lorenzo soll, wie eine Inschrift besagt, dieses Gestühl im Verein mit seinem Sohne 1468 angefertigt haben.

am Chorgestühl der Kirche von S. Francesco in Rovigo, den er, wie alte Chroniken bezeugen, zusammen mit seinem Sohne anfertigte, waren des Meisters letzte Werke. Lorenzo starb im Jahre 1477 und hinterliess als nächsten Erben seiner Kunst seinen Bruder Christoforo, den wir als Gehilfen bei einigen seiner Werke bereits kennen gelernt haben. Was von den übrigen, selbständigen Arbeiten dieses Künstlers noch vorhanden ist, beschränkt sich auf das aus dem Jahre 1469 stammende halbgotische Stuhlwerk im Dome von Parma¹⁾, an Schönheit der Ausführung und im Aufbaue demjenigen zu Modena ähnlich, sowie auf fünf grosse Intarsiatafeln mit herrlichen Prospekten und Figuren in der Sakristei des Domes zu Lucca. Diese letzteren sind der einzige Rest von dem zerstörten prachtvollen Chorgestühl, das Christoforo gemeinsam mit Masseo Civitale von 1484 bis 1488 für diese Stadt gearbeitet hatte. Es war das letzte Werk dieses Meisters, der 1491 in Parma starb, während er damit beschäftigt war, die Wände der Sakristei des Domes mit neuem Intarsiagetäfel zu bekleiden. Nach seinem Tode blieb sein Sohn Bernardino dort zurück, um die Chorstühle von S. Ulderico und im Baptisterium sowie die ornamentalen Verzierungen an der Orgel und die Bänke für die Bibliothek des Domes anzufertigen. Von Parma soll derselbe nach Ferrara berufen sein und dort den Auftrag erhalten haben, den Chor der Kathedrale mit den gewohnten Intarsiaprospekten zu schmücken; doch war das Werk bei seinem Tode (um 1520) noch unvollendet und wurde erst später von einem ferraresischen Meister²⁾ zu Ende geführt. Vollständig dagegen von seiner Hand ist das noch jetzt erhaltene Geschränk für die Libreria im Dome dieser Stadt, das,

1) Es unterstützte den Meister bei dieser Arbeit Pier Antonio degli Abbati.

2) Pietro di Richardi; ihm half Discacci da Cremona.

wenn auch heute arg zerstört, doch noch manches Schöne aufweist.

Dem Pierantonio dell' Abate von Modena, dem Schwiegersohne des Lorenzo Lendinara, der seinen Verwandten beständig bei ihren Arbeiten geholfen hatte, wird u. a. der Chor von S. Francesco in Treviso (1486) zugeschrieben.

Dies ist in Kürze alles, was uns von den Lebensschicksalen und Werken dieser hochberühmten Künstlerfamilie bekannt ist. Leider steht das noch Erhaltene von ihrer Hand in keinem Verhältnis zu dem, was sie überhaupt geschaffen, und es bleibt ewig zu bedauern, dass wir bei ihrer Beurteilung mehr auf das, was andere von ihnen berichten, als auf ihre eigenen Werke angewiesen sind.

Ein Zeitgenosse dieser Intarsiatorenfamilie und durch seine Fertigkeit weit über die Grenzen seiner Vaterstadt bekannt, war Antonio di Neri di Antonio Barili¹⁾, ein Meister, der schon oben erwähnt wurde, aber hier im Zusammenhang mit den übrigen, auf gleichem Gebiete thätigen Künstlern eine ausführlichere Würdigung verdient. Geboren in Siena am 12. August 1453 zeichnete er sich, wie viele damalige Künstler, durch eine überraschende Vielseitigkeit seines Talents und seiner Thätigkeit aus. Als Zimmermann, Brückenbauer und Architekt lernen wir ihn kennen, doch ohne bei seinen Leistungen in diesen Fächern zu verweilen, wenden wir uns gleich seiner künstlerischen Thätigkeit als Holzbildhauer und Intarsiator zu, die hier allein in Betracht kommt. Sein erstes bedeutendes Werk war das Chorgestühl der Taufkapelle in Dome seiner von altersher als Heimat der Holztechnik hochberühmten Vaterstadt, zu welchem er 1482, wo die Kapelle durch Giovanni di Stefano beendet wurde, den Auftrag erhielt. In der bei Milanesi, docu-

1) Vgl. über ihn H. von Tschudi, Eine Intarsia von Antonio Barili in d. Mitteil. d. österr. Mus. f. Kunst u. Industrie XIV, Nr. 166.

menti per la storia dell' arte senese III (Siena 1856) wiedergegebenen Bestellsurkunde vom 16. Januar dieses Jahres, auf die wir, da sie von mannigfachem Interesse ist, etwas genauer eingehen wollen, wird Barili angehalten, den Chor binnen zwei Jahren zu vollenden; für seine Ausgaben werden ihm 20 Gulden und ausserdem vom Mai ab ein monatlicher Lohn von 10 Gulden zugesichert. Nach Beendigung des Werkes soll durch Sachverständige die ganze Arbeit abgeschätzt werden. Wenn er innerhalb der gesetzten Frist das Werk nicht zu Ende bringt, so wird er zu einer Strafe von 100 Goldgulden verurteilt, die an die Bauhütte des Domes zu zahlen sind. Aus der Bezeichnung des Stuhlwerkes erfahren wir, dass dasselbe erst 1504, also 19 Jahre nach dem vertragsmässig festgesetzten Zeitraume, vollendet wurde. Als Lohn für seine Arbeit, an welcher übrigens sein Neffe Giovanni Anteil gehabt haben dürfte, erhielt Barili in diesem Jahre nach einer stattgehabten Schätzung, an der auch der berühmte Fra Giovanni da Verona teilnahm, 3990 Lire ausgezahlt; es scheint demnach, dass man die lange Verzögerung, die wohl durch Arbeiten infolge von Wasserschäden und zum Schutze der Vaterstadt veranlasst worden war, entschuldigt und von der angedrohten Bestrafung abgesehen hat.

Das umfangreiche Werk wird von Landi in Della Valle's *Lettere sanesi* (Roma 1785) eingehend beschrieben. Es ist eine Bank, die sich um die ganze Wand des runden Kuppelraumes hinzieht und von einer architektonisch gegliederten Lehne überragt wird. Diese wird durch 20 kannelierte korinthische Pilaster, die ein reichgeschnitztes Gebälk tragen, in 19 rechteckige, mit Intarsien geschmückte Felder geteilt. Das erste rechts vom Eingang zeigt einen geöffneten Schrank mit Zimmermannswerkzeugen, das zweite enthielt die schon oben erwähnte Tafel mit dem Selbstbildnisse des Künstlers, von der gleich weiter die Rede sein wird; in den übrigen Füllungen, von denen sich noch

vier im Besitze des Marchese Chigi-Zondadari befinden¹⁾, sind abwechselnd Figuren von Heiligen und Stilleben dargestellt; auf dem dem Eingange gegenüberliegenden zehnten Felde ist Johannes der Täufer abgebildet. Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts scheint das Stuhlwerk an Ort und Stelle gewesen zu sein, allerdings, worüber schon Landi Klage führt, in einem dunkeln und feuchten Raume untergebracht. Später kamen die Überreste auf Anordnung des Kardinals Alessandro Zondadari in die Kirche S. Quirico zu Osenna, und bei dieser Gelegenheit wird auch die interessante, aber leider nicht unbeschädigte und mannigfach ergänzte Tafel mit dem Selbstbildnisse des Barili fortgeschleppt worden sein, welche jetzt nach einer schicksalreichen Wanderung im österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien ein Unterkommen gefunden hat. Mit vorgebeugtem Haupte sitzt der Künstler an einer Fensterbrüstung, im Begriffe, auf ein vor ihm liegendes Holztäfelchen mit Schnitzmesser und Stift eine Inschrift einzugraben, welche in richtiger Lesung so lautet: Hoc Ego Antonius Barilis Opus Coelo Non Penicello Excussi. An. DN. MCCCCCII. Den Hintergrund schliesst ein von einer Cypresse überragter Bogengang ab, während von rechts her ein Birnbaum sein Geäst ausbreitet, auf dem ein Papagei mit einem Fruchtzweig in der erhobenen Krallen sitzt (siehe Titelbild).

Die Tafel ist nicht nur gegenständlich von hohem Interesse, sondern bietet auch in technischer Hinsicht manches Bemerkenswerte. Die Farbe des Holzes durchläuft alle Schattierungen von tiefbraun bis lichtgelb, und in sehr geschickter Weise sind die einzelnen Stücke so zusammengesetzt, dass sie die Nähte und den Faltenwurf des Gewandes wiederzugeben scheinen. Dazu sind gewisse beschattete Teile, besonders an den Ärmeln, durch

1) Vgl. Erculei, a. a. O., S. 209, n. 183.

Einbrennen erzielt und andere, wie z. B. an der Cypresse und dem Schwanze des Papageies, durch grün gefärbte Furniere, wie sie in der späteren Intarsiakunst so häufig angewandt werden, hervorgehoben worden. Aber gerade die massvolle Anwendung dieser beiden Mittel, die, weit davon entfernt, eine übertrieben reliefartige bzw. male-
rische und dem Materiale fremde Wirkung zu erstreben, vielmehr den Charakter der dekorativen Füllung möglichst streng bewahrt, sichert dem Werke seinen Kunstwert und lässt uns in Barili einen Meister erkennen, welcher die Grenzen seiner Kunst in kluger Selbstbeschränkung nicht überschreitet und sich als einen ebenso sicheren Zeichner, wie scharfen Beobachter und gründlichen Kenner der Perspektive verrät; solchen Eigenschaften gegenüber können aber gewisse Mängel, die zudem mehr auf Rechnung dieser Kunst überhaupt zu setzen sind, kaum in Betracht kommen. Freilich, das möchte doch zweifelhaft erscheinen, ob wir dem Künstler das Recht zusprechen dürfen, den Beschauer darauf hinzuweisen, dass sein Werk nicht gemalt, sondern mit dem Schnitzmesser ausgeführt sei, eine Bemerkung, die bei ihrer starken Übertreibung oder Naivität in hohem Masse komisch wirkt, durch die Ruhmredigkeit der Zeit aber genügend erklärt wird und keineswegs allein dasteht.

Im Vergleiche zu diesem Hauptwerke des Meisters kommen seine sonstigen Arbeiten wenig oder gar nicht in Betracht. Zwar wurde ihm nach glücklicher Vollendung desselben noch eine ganze Reihe bedeutender Aufträge zu teil, allein sie alle reichen in künstlerischer Hinsicht bei weitem nicht an jenes Gestühl heran und bewegen sich z. T. sogar nur im Rahmen gewöhnlicher Tischlerarbeit. Erst seine letzte grosse Aufgabe kommt jener ersten wieder nahe. Sie behandelte die Ausführung des reich mit Prospekten in Intarsia zu schmückenden Chorgestühls der Certosa von Maggiano und wurde ihm

und seinem Neffen Giovanni 1511 durch einen weitläufigen Kontrakt übertragen. Das inzwischen verschollene Werk wurde jedoch erst ein Jahr nach seinem Tode († 1516) vollendet. Unter den Schülern und Erben seiner Kunst werden ausser seinem Neffen Girolamo della Massa, Lorenzo Donati und Giovanni di Pietro Castelnovo genannt.

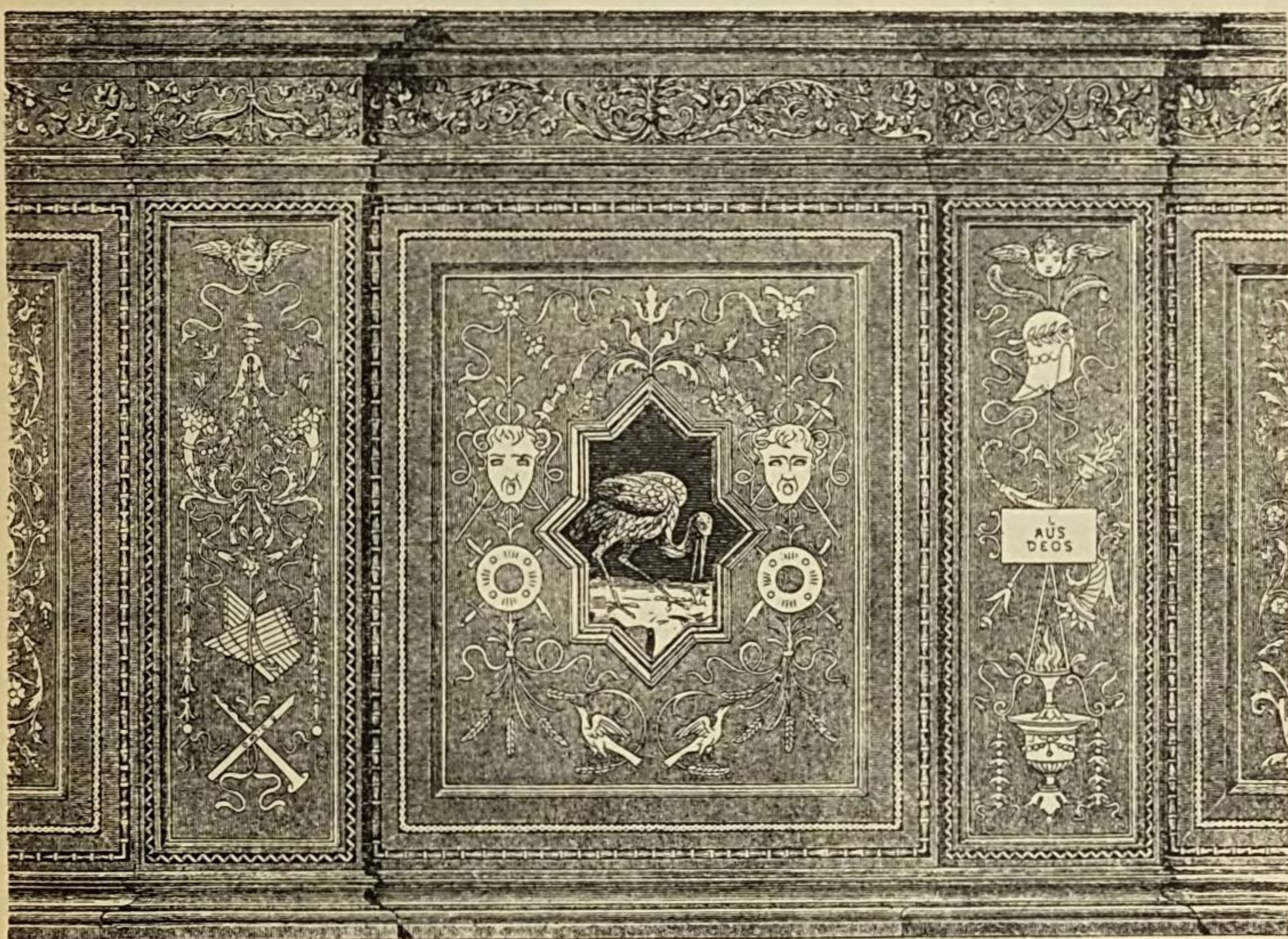
Eine dritte zu dieser Gruppe oberitalienischer Holzbildner gehörige Künstlerfamilie lernen wir in den de Marchis oder delle Marche kennen. Es sind besonders zwei Träger dieses Namens, welche hier vor allem in Betracht kommen: Jacopo und Pantaleone, von denen beiden wichtige und interessante Werke erhalten sind.

Als eine der schönsten Leistungen der Intarsiakunst überhaupt gilt mit vollem Rechte das 1495 ausgeführte Gestühl in der Sebastianskapelle der Kirche S. Petronio zu Bologna, welches nach der längs des Frieses der ganzen Sitzreihe entlang laufenden Inschrift den Giacomo de Marchis aus Crema nebst Brüdern und Söhnen zu Urhebern hat.

Die in einfacher Reihe angeordneten Stühle an den zwei gegenüberliegenden Seiten der Kapelle bestehen in einer fortlaufenden Bank ohne Armlehne. Die Füllungen der durch breite Pilaster geteilten Rückwände tragen ein von freien, zierlichen Ornamenten umgebenes sternförmiges Feld (Fig. 6). In den Mittelfeldern sind farbig auf dunkeltem Grunde Tiere angebracht, Ente, Reiher, Papagei, Affe, bei denen hier und da Schatten leicht angedeutet sind, doch so, dass die Grenze der Flächenverzierung überall gewahrt bleibt. Auch die schüchternen Versuche, im Gefieder der Vögel, bei welchem selbst die einzelnen Federn leicht und fein eingeritzt sind, verschiedene Färbungen anzubringen, halten sich durchaus im Rahmen dieser Kunst. Die Ornamente der trennenden Pilasterfüllungen setzen sich aus Engelsköpfen, Waffen, Schildern,

Kirchengeräten, Musikinstrumenten u. a. zusammen, zwischen denen zartbewegte Ranken und Bänder sich hindurchschlingen, um mit der leichten Anmut ihrer Formen das zuweilen etwas Schwere und Massige der Komposition zu mildern und alles zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen. Die kurzen Brüstungspilaster enthalten in ihren Füllungen je ein elliptisches Rund oder Rechteck, um-

Fig. 6.



Vom Stuhlwerk in S. Petronio zu Bologna.

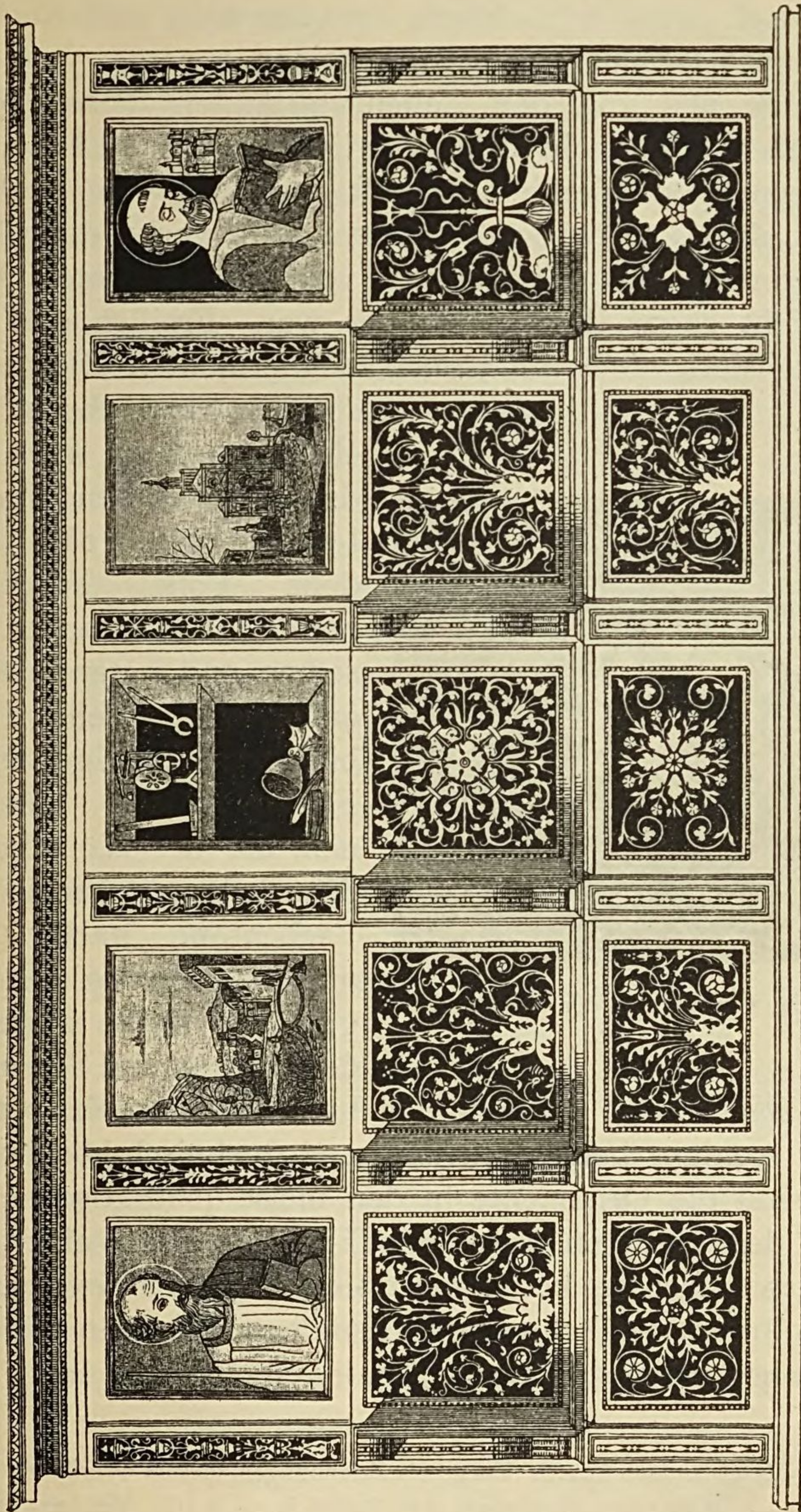
geben von zarten, frei behandelten Ornamenten, die kleineren Felder der Rückwand verschiedene Tiere, doch in anderer Behandlung, da hier nie versucht ist, die Grenzen des reinen Flachornamentes zu überschreiten und durch Andeutung von Schatten zu wirken; vielmehr ist alles Beiwerk an den Gestalten nur durch dünne, helle Holzstäbchen eingelegt, wodurch eine massvolle, das Gleichgewicht

wohl abgewogener Gegensätze nicht störende Wirkung hervorgerufen wird.

Diesem Werke des Giacomo de Marchis steht ein anderes würdig zur Seite, dessen zweimal vorhandene Künstlerinschrift den Pantaleone de Marchis als Verfertiger nennt, der aller Wahrscheinlichkeit nach ein Verwandter, vielleicht sogar einer jener Brüder des Giacomo de Marchis gewesen sein wird, die an dem eben besprochenen Bologneser Gestühl mitgeholfen hatten. Es ist das herrliche Stuhlwerk, welches 1883 für die königlichen Museen in Berlin erworben wurde, nachdem es einstmals, wie W. Bode, der dasselbe in einer musterhaften Veröffentlichung herausgab, wahrscheinlich gemacht hat, den Chor der von Bramante 1505 erbauten hochberühmten Kirche der Madonna di Tirano im Veltlin geschmückt hatte.

Das Chorgestühl besteht aus drei Bänken von zehn, fünf und vier Sitzen. Die Vorderseiten der Sitze, die Rücklehnen sowie die über ihnen sich hinziehende erhöhte Wand sind mit Intarsiafüllungen versehen, wobei in der Weise der guten Zeit für die zur Benutzung bestimmten Sitzflächen nur ornamentales Füllwerk verwandt ist, während sich an der oberen Wand figürliche Intarsien, Bilder von Heiligen, architektonische Prospekte und Stilleben der bekannten Art befinden (Fig. 7). Das Ornament besteht zum grössten Teil aus Mustern, die auch sonst häufig begegnen und deren Hauptmotiv ein mittlerer Schaft bildet, welcher aus einem Akanthuskelche herauswachsend nach beiden Seiten hin symmetrisch seine Blattranken entsendet in vornehmer, aber schlichter Zeichnung, bei der vor allem die Geschicklichkeit überrascht, mit welcher der erfindende Künstler einige wenige Motive immer neu und mannigfaltig behandelt hat. Zierliches und leichtes Ornamentwerk füllt auch die Pilaster, die, hier noch nicht wie in späterer Zeit durch Kapitäle zu Säulen umgestaltet,

Fig. 7.



Pantaleone de Marchis

Vom Chorgestühl des Pantaleone de Marchis.

ein durch seine Schlichtheit beinahe kahl und nüchtern wirkendes Gesims zu tragen scheinen.

Wie uns von den Lebensumständen dieser beiden Künstler so gut wie nichts überliefert ist, so ist auch, was ihre sonstigen Werke anbetrifft, nur das eine noch bekannt, dass Pantaleone an dem Stuhlwerke des Chores dei conversi in der Certosa von Pavia beteiligt, ja vielleicht sogar dessen Urheber war. Freilich darf man dieses Werk nicht mit jenem hochberühmten Chorgestühl

Fig. 8.



Vom Chorgestühl der Certosa zu Pavia.

daselbst verwechseln, welches im Jahre 1486 von dem Modenesen Bartolomeo de' Polli (oder della Polla) ausgeführt wurde. Die Intarsien desselben und unter ihnen an erster Stelle jene Brustbilder von Heiligen in den Füllungen der Rücklehnen, die der Künstler mit Anwendung verschiedener Farbentöne nach Zeichnungen Ambrogio Borgognone's¹⁾ schuf, zählen zu dem Besten und Schönsten,

was diese Kunst überhaupt in Italien hervorgebracht hat. Nicht weniger bedeutend und auch technisch hochinteressant sind die Ornamente in den meist quadratischen Feldern der vorderen Brüstung (Fig. 8). Nach einer oder nach zwei Achsen komponiert sind dieselben abwechselnd dunkelbraun auf schwarzem Grunde und in den gewöhnlichen hellen bzw. dunkelen, braungelben Tönen ausgeführt,

1) Nach anderen hätten Fossano's Zeichnungen diesem Werke zu Grunde gelegen. — Proben der Ornamente bei Teirich, a. a. O., Taf. 21—23.

wobei durch Benutzung möglichst kleiner Holzstückchen, aus denen Blumen und Blätter gebildet sind, sowie durch die bis ins Kleinste gehende saubere Ausführung die ganze Komposition einen zierlichen und leichten Charakter empfängt. Die ganze Arbeit erinnert lebhaft an das Berliner Gestühl des Pantaleone de Marchis, mit welchem de' Polli's Werk auch die Einfachheit im Aufbau und in den Formen teilt.

Einer etwas jüngeren Zeit gehören an das Chorgestühl im Dome zu Cremona von Giovanni Maria Platina, der auch das Geschränk der Sakristei in S. Abondio fertigte, und dasjenige im Dome von Savona, einer Stadt, in der die Kunst der Intarsia zwar schon frühe zu Hause war, mit besonderem Eifer aber erst in diesem Jahrhundert gepflegt wurde. Die Rückenwände der Stühle im oberen Chore dieser Kirche sind mit Intarsien von ausgewähltem Geschmacke verziert, welche Christus und verschiedene Heilige darstellen; alle anderen Teile sind mit Friesen, Arabesken, Fruchtkränzen, Emblemen u. s. w. reich intarsiert.

Der Meister dieses Werkes war Anselmo de' Fornari aus Tortona, der es 1509 zusammen mit seinen Brüdern und einem Intarsiator aus Pavia, dem Elia de' Rocchi, unter Beihilfe des Papstes Julius II., dessen Vaterstadt Savona war, sowie der dortigen Gemeinde ausführte. Die Kosten beliefen sich auf 10 000 scudi, die, was eine hierauf bezügliche Inschrift der Nachwelt überliefert, zum grössten Teil der genannte Papst bezahlte. Anselmo hinterliess noch andere Werke von hohem Kunstwert an verschiedenen Orten Italiens, so u. a. das berühmte Gestühl im Chore von S. Lorenzo in Genua, welches mit nicht weniger als 100 Intarsiatafeln geschmückt ist, auf denen in meisterhafter Zeichnung Passionswerkzeuge, das Martyrium des heiligen Lorenz und der Kindermord dargestellt sind.

Soviel über die in Oberitalien befindlichen Werke und die daselbst thätig gewesenen Meister¹⁾; was die ersten anbetrifft, so liesse sich ihre Zahl leicht vergrössern, doch dürften die genannten wohl genügen, um uns das Wesen und den Charakter der Intarsia in den dortigen Gegenden und während dieser Periode zu kennzeichnen.

Die Intarsia in Mittelitalien. — **Baccio d'Agnolo und Giovanni da Verona.** Auch Mittelitalien, wohin wir nunmehr unsere Schritte lenken, hat Arbeiten dieser Kunst von hervorragender Bedeutung, wenn auch nicht von gleicher Klarheit in der Anordnung, von jener Mannigfaltigkeit der Motive und Schönheit der Zeichnung, die wir bei den Werken der vorigen Gruppe fast durchweg bemerken konnten. Ausser den berühmten Tafelungen und Stühlen im Cambio zu Perugia, die schon oben Erwähnung fanden, muss als ein ihnen etwa gleichzeitiges Werk das von Domenico da San Severino 1501 ausgeführte Chorgestühl in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi genannt werden.²⁾ Die Stühle, die im Einklange mit der Kirche im gotischen Stile aufgeführt sind, befanden sich einst in einer Doppelreihe an den Wänden des Chores und in den Kreuzschiffen; jetzt sind sie von ihrem Standorte entfernt worden. Die vordere Reihe hat eine niedrige, die hintere eine hohe Rücklehne, über welcher ein Tabernakel jeden einzelnen Stuhl abschliesst. Die architektonischen Ornamente zeigen eine

1) Mailand besitzt merkwürdigerweise kein nur irgendwie hervorragendes Werk dieser Art; dagegen befinden sich in der Sakristei der Kirche S. Maria delle grazie Schränke, die wegen ihrer Nachahmungen von Intarsien hochberühmt sind. Diese Schränke sind nämlich nicht furniert, sondern nur im Charakter der Intarsia bemalt, z. T. sogar in polychromer Behandlung. Zwar stehen diese gemalten Intarsien an Schärfe der Umrisse hinter den eingelegten zurück, enthalten aber eine Fülle herrlicher ornamentaler Motive, durch welche sie immerhin beachtenswert erscheinen.

2) Teirich, a. a. O., Taf. 13.

harmonische Verbindung von Gotik und Renaissance, die Intarsiaturen der Rücklehnen im edelsten Stil ausgeführte Bilder, u. a. eine Verkündigung Mariä und Halbfiguren von Heiligen, Kirchenlehrern, Bischöfen und Päpsten. Die Ornamente sind reich an hübschen Motiven und schön gezeichnet (Fig. 9); das letztere gilt in noch höherem

Fig. 9.



Vom Chorgestühl in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

Masse von den Köpfen der Figuren, die als stilgerechte Muster gelten können, wenn auch an ihnen schon hier und da eine überfeinerte Technik angewandt ist.¹⁾

¹⁾ Die einer früheren Zeit angehörigen (1448—1471) und an Kunstwert geringeren Chorstühle der Unterkirche sind von Tommaso di Antonio Fiorentino ausgeführt und nur mit geometrischen Intarsien verziert. Ausser den genannten waren in Assisi noch andere Intarsiatoren thätig, so Angiolo di Gabriele Bruni und Alberto di Betto, der 1420 nach Siena berufen wurde.

Etwa gleichzeitig hiermit dürften u. a. die jetzt in der Pinakothek zu Lucca befindlichen Chorstühle des Leonardo Marti und Masseo Civitali sowie diejenigen im Chore des Domes von Pistoja sein, die mit ihrem reichen Intarsienschmuck, der bald naturalistisch behandeltes Laubwerk, bald konventionelle Ornamente mit nackten Figuren, bald auch architektonische Ansichten darstellt, den besten Florentiner Arbeiten nahe kommen.

Ohne länger bei diesen Werken zu verweilen, wenden wir uns im folgenden der künstlerischen Thätigkeit zweier Meister zu, die gleichzeitig in Ober- und Mittelitalien arbeiteten und den Höhepunkt der Blütezeit der Intarsiakunst bezeichnen, indem sie unter dem Einflusse der erwachenden Hochrenaissance eine neue Stufe ihrer Entwicklung heraufführten: es sind der Bildhauer Baccio d'Agnolo (1462—1543) und der Dominikanermönch Fra Giovanni da Verona (1456—1525).

Eine Betrachtung der beiden Hauptwerke dieser Meister wird uns am besten ihre Eigenart und die Veränderung, welche sich in dem nunmehr folgenden Jahrhundert mit dem künstlerischen Charakter der Intarsia vollzog, erkennen lassen. Denn wenn auch die Chorgestühle von Santa Maria Novella in Florenz¹⁾ und Santa Maria in Organo zu Verona²⁾, die beiden Werke, um die es sich hier handelt, nach der Zeit ihrer Entstehung noch dem Quattrocento angehören und daher im wesentlichen auch noch ganz vom Geiste dieser Epoche durchdrungen sind, so tritt doch in ihnen schon deutlich das die Werke des Cinquecento kennzeichnende Bestreben zu Tage, durch

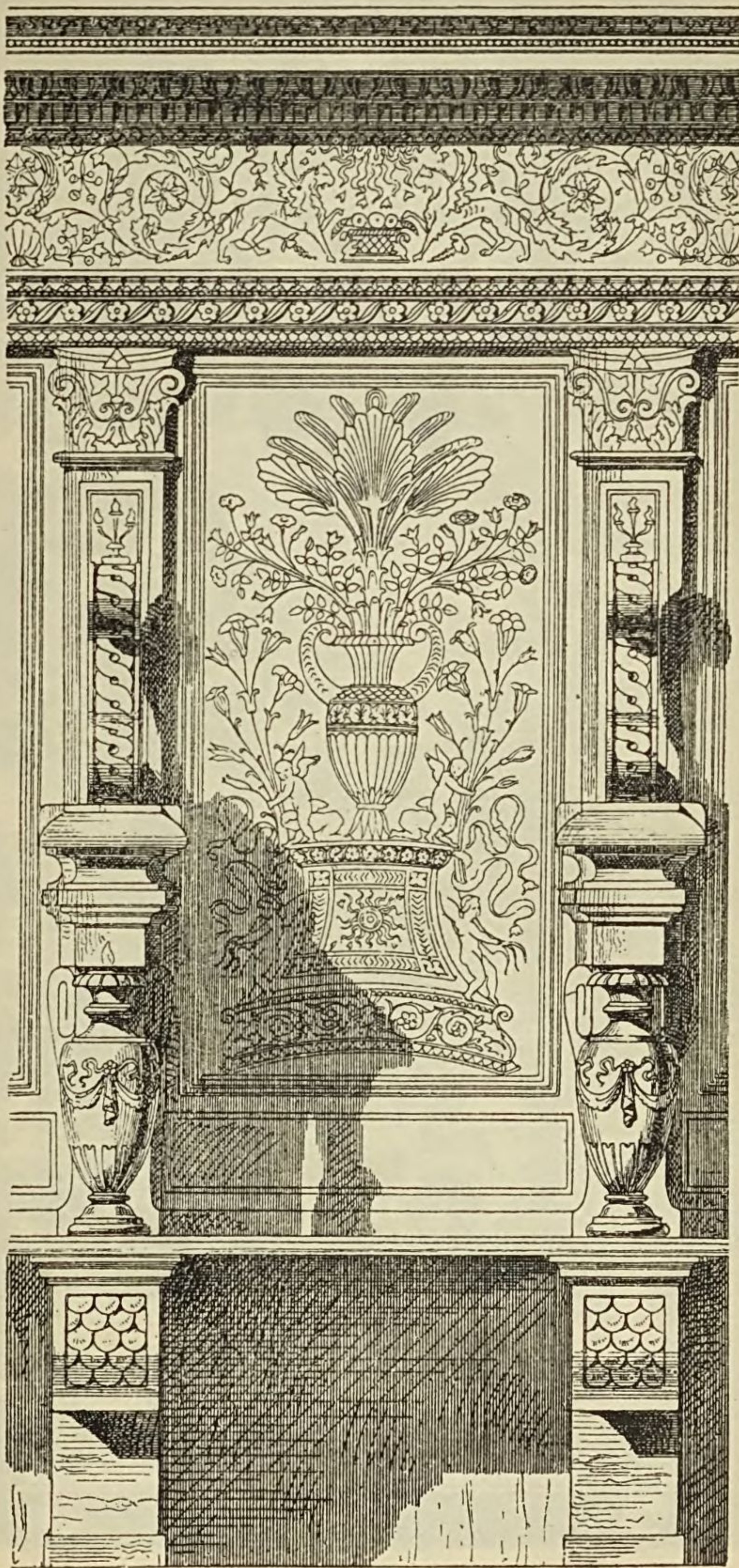
1) Proben bei Teirich, a. a. O., Taf. 1—8, Text Fig. 5.

2) Proben bei Burckhardt, a. a. O., Fig. 190; Teirich, Text Fig. 12; Kunsthandwerk III, Taf. 15. Hirth's Formenschatz 1887, Nr. 38; 1888, Nr. 3. 163. Aus derselben Kirche soll der prachtvolle intarsierte Singepult stammen, der bei E. Bosc, Dictionnaire de l'art, pl. 21 abgebildet und angeblich nach einer Zeichnung Fra Giovanni's angefertigt ist.

eine Überfülle der Formen, durch stärkeres Betonen der Architektur und des plastischen Schmuckes eine kräftigere Wirkung hervorzu- bringen.

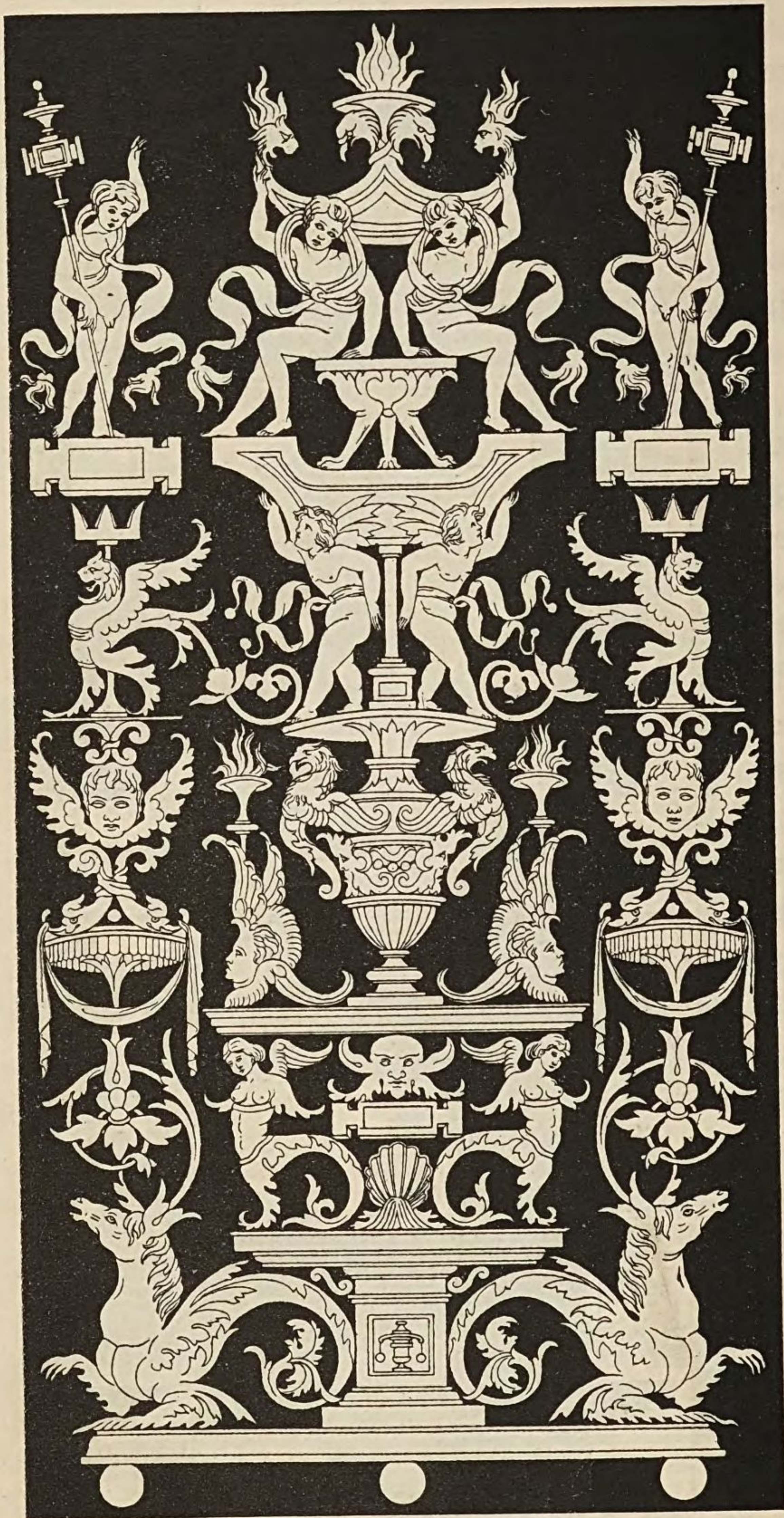
Am Werke Baccio d'Ag- nolo's, dessen 40 Stühle später nach einer Zeich- nung Vasari's in etwas barocken Formen erneuert wurden, wobei von ihrer ur- sprünglichen Ge- stalt nur wenig erhalten blieb, sind z. B. auch die aufgesetzten Pilaster mit ihren Kapitälern intar- siert, während die verhältnis- mässig grossen Rückwände — darunter zwei mit figürlichen Intar- siatafeln nach Zeichnungen des

Fig. 10.



Teil des Chorgestühls in S. Maria Novella zu Florenz.

Fig. 11.



Vom Chorgestühl in S. Maria Novella zu Florenz.

Filippino Lippi — in phantasievollster Weise mit einer Folge der vorzüglichsten Ornamente teils vegetabilischer, teils konventioneller Art, untermischt mit reizenden Kinder-
gestalten, geschmückt sind (Fig. 10. 11. 12).

Leider hält mit der Erfindungskraft, welche sich in den Intarsien dieser Stühle offenbart, die Ausführung nicht gleichen Schritt, da nicht nur die Zeichnung der Ornamente häufig der nötigen Gleichmässigkeit entbehrt, sondern

auch die Technik manches zu wünschen übrig lässt.

Giovanni's Gestühl, in Bezug auf Schnitzerei und Intarsien „unbedingt der vollendetste Typus eines italienischen Chores“, „ein wahres Museum der Holztechnik“,

zeigt in den grossen Hauptfüllungen Städteansichten und

Schrankbilder, bei denen Licht- und Schattenwirkung darzustellen versucht ist (Fig. 13), in den unteren Füllungen und

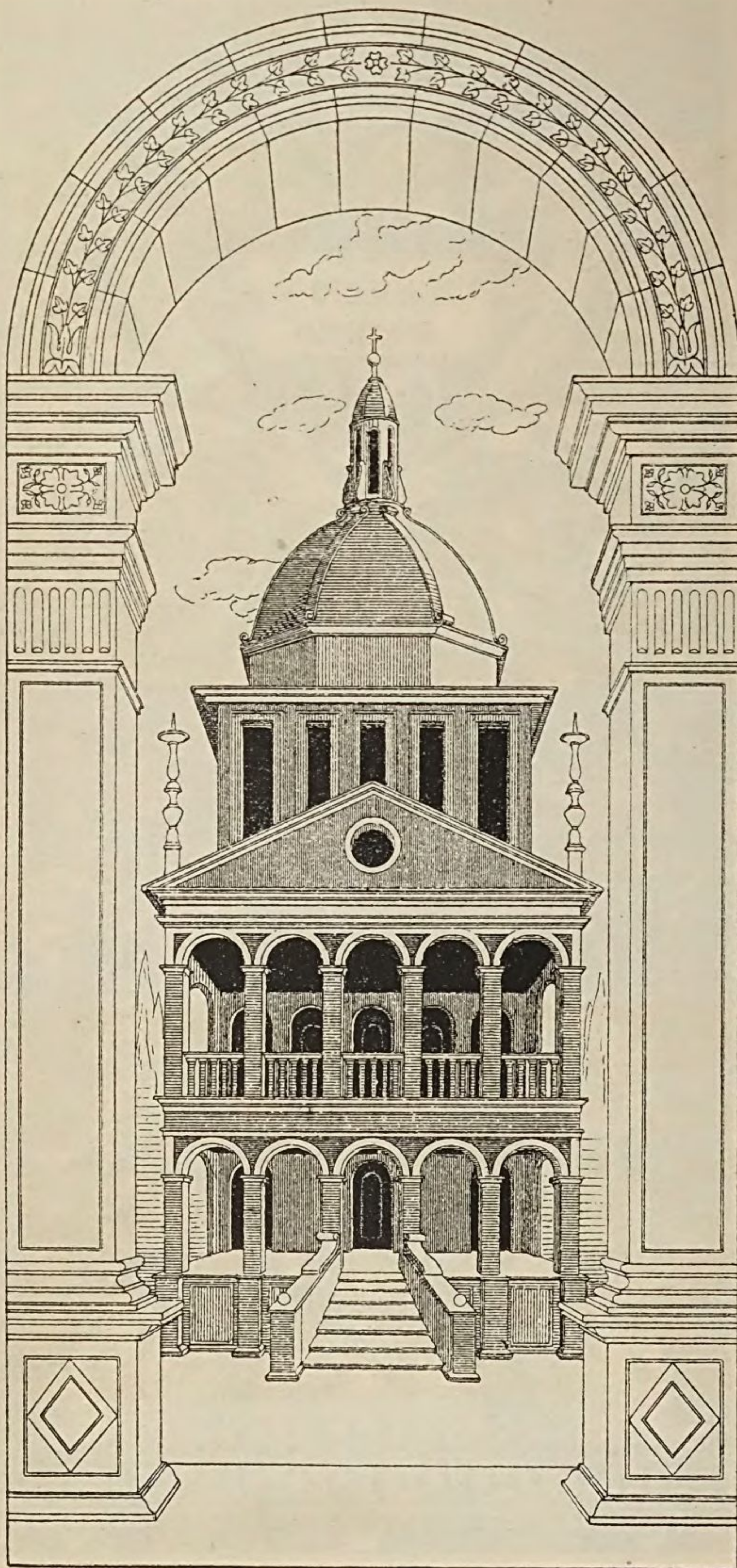
schmalen Friesen geschickt im Raume verteilte Arabesken von gleichmässiger Schönheit und feines Rankenwerk mit phan-

Fig. 12.



Vom Chorgestühl in S. Maria Novella zu Florenz.

Fig. 13.



Vom Chorgestühl in S. Maria in Organo zu Verona.

tastisch verschlungenen Delphinen, Vögeln u. s. w. (Fig. 14. 15); die Rückwände der eigentlichen Sitze sind in freier, fast naturalistischer Zeichnung (Ölzweige u. a.) eingelegt.

Trotz mannigfacher Schönheiten im einzelnen lässt sich doch nicht verkennen, dass beide Werke schon eine starke Neigung zur Überfülle bekunden. Die Intarsiabilder werden mit überreichen Architekturansichten und gekünstelt perspektivischen Schränken, die allerlei Gerät enthalten, überladen, und wo nur immer Raum ist, werden phan-

tastisch angeordnete und übermässig aufgehäufte Ornamentfüllungen angebracht. Dadurch erreichten sie wohl

Fig. 14.



Vom Chorgestühl in S. Maria in Organo zu Verona.

eine blendende und prunkvolle Wirkung, allein der Gesamteindruck solcher Arbeiten ist und bleibt doch stets ein unruhiger.

Fig. 15.



Vom Chorgestühl in S. Maria in Organo zu Verona.

Unter den weiteren Werken dieser Meister, die übrigens den genannten beiden in keiner Weise gleichkommen, wäre zunächst Baccio's Stuhlwerk in S. Ago-

Scherer, Intarsia.

stino zu Perugia zu nennen, einer an eingelegten Holzarbeiten reichen Stadt, in welcher sich die Intarsia bis spät in die Zeit des Kunstverfalles erhalten hat. Der Kontrakt aus dem Jahre 1502 verpflichtete ihn, dieses Werk aufzuführen, „*a uso de bono e abile maestro*“ zum Preise von 1120 Gulden; erst nach 30jähriger Arbeit wurde es vollendet. Die figürlichen Intarsien an diesem Gestühl, das ursprünglich auf 37 Sitze festgesetzt war, später aber auf 33 beschränkt wurde, hat der Meister nach Pietro di Christoforo's und nicht, wie man auch behauptet hat, nach Perugino's Zeichnungen angefertigt; die leider schon sehr zerstörten Füllungen und Friese an den vorderen Sitzreihen, an denen man, wie auch im Cambio dieser Stadt, beobachten kann, wie jedem der eingelegten Felder ein zweites entspricht, das dieselbe Zeichnung geschnitzt enthält, sind phantasievoll und reich an schön erfundenen Motiven.¹⁾

Zahlreicher und an Kunstwert höher stehend sind die Arbeiten Giovanni's da Verona, auf dessen Leben etwas näher einzugehen die Bedeutung des Mannes erfordert.²⁾ Auch er war von vielseitiger Begabung und vereinigte wie viele seiner Zeitgenossen, mehrere Berufsarten, wenn man so sagen darf, in seiner Person. Geboren zu Verona im Jahre 1456 gehörte er seit seinem 20. Jahre dem Orden der Olivetaner an und lebte in Monte Oliveto di Chiosuri, einem Kloster im Gebiete von Siena. In der Kunst der Intarsia hatte ihn Fra Sebastiano da Rovigo († 1505) unterwiesen, der auf dem Inselchen St. Elena bei Venedig eine berühmte Schule gegründet hatte, aus welcher auch Fra Damiano da Bergamo hervorgegangen ist. Hier, wohin Giovanni 1480 im Auftrage seines

1) Proben u. a. bei Teirich, Taf. 15.

2) Vgl. über ihn die in Milanese's Vasariausgabe im Commentar zum Leben des Fra Giocondo Veronese (V, S. 335, 1) verzeichnete Litteratur.

Klosters gekommen war, fertigte er gemeinsam mit seinem Lehrer die Schränke und Sitze des Chores der Kirche an und versah sie mit den schönsten Intarsien, Laubwerk, Prospekten und Städteansichten, an welchen Mit- und Nachwelt die Sorgfalt der Arbeit sowie die Reinheit der Zeichnung und die Kenntniss der Perspektive nicht genug bewundern konnte. Gleichen Ruhm brachten ihm die mit Gebäuden, Landschaften, vergitterten Schränken, heiligen Geräten u. s. w. verzierten Stühle des Chores von Monteoliveto ein, deren Tafeln sich jetzt z. T. im Dome von Siena befinden; besonders ehrenvoll aber war für ihn seine Berufung durch Papst Julius II. nach Rom (1511), wo er in den Sälen des Vatikan, deren Wände Raffael's Gemälde schmückten, Vertäfelungen, Thüren und Sitze mit perspektivischen Intarsien, in welchen er besonders berühmt war, anzufertigen hatte. Die Intarsien, welche u. a. Ansichten von Rom darstellten, wurden später auf Befehl des Papstes Paul III. weggenommen und durch Gemälde ersetzt; sie sind heute nicht mehr vorhanden und werden wahrscheinlich schon 1527 bei der Plünderung Roms zerstört worden sein.

Von den übrigen Arbeiten des olivetaner Mönches erwähnen wir noch die Prachtstühle in S. Benedetto zu Siena und in der Kirche Monteoliveto zu Neapel, wobei ihm, wenigstens bei letzterem Werke, das mit Darstellungen von Stilleben, Architekturen, Gerätschaften und kleinen Ornamentfeldern geziert war, Fra Raffaello da Brescia half.

Dieselbe Kirche, in der sich dieses Werk befindet, birgt auch, um dies gleich hier zu erwähnen, Neapels schönstes Intarsienwerk, dessen rein ornamentale Füllungen z. T. aus vegetabilischen Ornamenten, z. T. aus den mannigfaltigsten Zusammenstellungen von Emblemen, Perlen- schnüren, Kreuzen u. s. w. bestehen. Wenn diese Intarsien in ihrer Gesamtwirkung auch vielfach an die Werke

Perugia's erinnern, so stehen sie doch technisch weit hinter ihnen wie hinter den Intarsien der oberitalienischen Meister überhaupt zurück. Die letzteren unterscheiden sich stets und auffällig hinsichtlich der Raumverteilung und technischen Behandlungsweise von den gleichzeitigen Arbeiten Süditaliens, denen auch meist der Sinn für edles Mass und reine Formen mangelt.

Dass Giovanni, um auf ihn zurückzukommen, auch in der Kunst der Holzschnitzerei Hervorragendes geleistet haben muss, beweist ein 14' hoher Leuchter zur Osterkerze in S. Maria in Organo, von dem Vasari sagt, man könne in dieser Art nichts Besseres sehen. Leider sind wir auch bei diesem Werke nicht mehr in der Lage, dieses etwas überschwenglich klingende Urteil aus eigener Anschauung prüfen zu können; doch sind auch andere Schriftsteller des Lobes voll über Giovanni's Kunst, so dass wir auf Grund der noch vorhandenen Schöpfungen seiner Hand wohl in das allgemeine Urteil werden einstimmen dürfen, dem Vasari in der Biographie Raffael's¹⁾ mit den Worten Ausdruck verleiht: „Fra Giovanni verdiente daher, dass sein Orden ihn achtete und ehrte, in welchem er 1537 im 68. Lebensjahre starb. Ich wollte seiner gedenken, weil er in der That ein ausgezeichnete Meister war und durch seine rühmliche Kunst vielen anderen Veranlassung gegeben hat, seinen Werken nachzueifern.“

Fra Giovanni da Verona beansprucht aber auch in anderer Beziehung ein besonderes Interesse, da ihm die Technik der Intarsia einen wichtigen Fortschritt, wenn man so sagen darf, verdankt. Vasari²⁾ macht ihn nämlich zum ersten Intarsiator, der mehrere Farben

1) Milanesi IV, S. 338. Vasari's Angaben über Geburts- und Todesjahr des Meisters sind unrichtig. Er starb am 10. Februar 1525.

2) Milanesi I, S. 202.

anwendete, welche er durch Abkochen und Beizen der Hölzer mit scharfen ätzenden Ölen erhalten haben soll. Wir kennen einige der von ihm angewandten Mittel; so benutzte er z. B. zum Beizen des Holzes Quecksilbersublimat, Arsensäure und Schwefel und stellte durch Galläpfeltinktur eine Schwärzung oder Ebenholzimitation, durch Anwendung von Scheidewasser (olio di zolfo) eine gelbe Farbe her. Zum Aufhöhen seiner Ornamente aber nahm er das weisseste Holz vom Spindelbaum.

So beschränkt hiernach auch immer noch Giovanni's Farbenskala war und so bescheiden er auch mit der Anwendung der von ihm entdeckten neuen Farben verfuhr, so lag doch bereits in seinen Entdeckungen der Keim zu der späteren Ausartung dieser Kunst ins Bunte und bürgerlich Rohe. Freilich müssen wir ihn und seine Werke von diesem Vorwurfe freisprechen; er lebte noch zu sehr im Banne der strengen Überlieferung seiner Kunst, um an solchen Versuchen, die, wie sich später zeigen wird, für diese ganze Kunstgattung gefährlich wurden, zu scheitern, und seine Werke sind ohne Ausnahme Arbeiten, die neben der grössten technischen Meisterschaft eine Fülle der herrlichsten Motive in Intarsia und Schnitzerei enthalten. Dasselbe gilt von seinen Zeitgenossen, vor allem von Baccio d'Agnolo.

Im Besitze einer technischen Fertigkeit, die sie zur Überwindung der schwierigsten Aufgaben befähigte, verbanden sie hiermit eine Pracht und Mannigfaltigkeit der verschiedenen Verzierungsweisen, wie wir sie an den Werken des Quattrocento, so geschmackvoll und vollendet sie auch im einzelnen sein mochten, nur selten antrafen; dagegen können wir auf der anderen Seite nicht leugnen, dass diese Künstler sich von dem weisen Masshalten in der Verzierung und jener verständigen Verteilung von Intarsia und Schnitzerei, welche wir fast bei sämtlichen Arbeiten der vorausgegangenen Epoche beobachten konn-

ten, mehr und mehr entfernten, eine Thatsache, die dann in der Folge, wie wir sehen werden, noch stärker hervortritt.

b. Beginn des Verfalles der Intarsia im 16. Jahrhundert.

Die von Fra Giovanni da Verona angebahnten technischen Fortschritte auf dem Gebiete der Intarsia wurden von seinen Schülern und Genossen allmählich derartig ausgebeutet und bis zum äussersten gesteigert, dass schon ihre Arbeiten den Anfang des Verfalles dieser Kunst bezeichnen dürfen. Denn indem dieselben an Stelle der bis dahin hauptsächlich betonten ornamentalen Darstellungen grosse figurenreiche Historienbilder aus Holz zusammensetzten, denen sie durch Anwendung der verschiedensten Farben sowie durch kräftige Licht- und Schattengebung den Schein der Wirklichkeit zu verleihen suchten, überschritten sie die dieser Kunstgattung von der Natur gezogenen Grenzen und gaben so den ersten Anstoss zu ihrer Ausartung in künstlerische Spielerei, welche nach und nach ihren gänzlichen Untergang herbeiführte. Zwar staunen wir über die hohe technische Fertigkeit, welche in diesen Meistern ihren Höhepunkt erreichte, und bewundern die Kühnheit, mit welcher sie alles Beiwerk und selbst menschliche Figuren in diesem spröden Material darzustellen sich bemühten, allein wir müssen zugestehen, dass diese buntfarbigen Intarsiabilder in ihrer manierirten und dem Materiale durchaus widerstrebenden Ausführung keinen befriedigenden Eindruck hinterlassen und das hohe Lob, welches ihnen von den Zeitgenossen zu theil wurde, nicht ganz mit Recht zu verdienen scheinen.

Am reinsten sehen wir die Intarsiakunst der beginnenden Verfallzeit in der Person eines Mannes verkörpert, der schon von alters her weit über Gebühr gefeiert und für den grössten und nie übertroffenen Meister in

dieser Kunst überhaupt erklärt worden ist. Ob dieses Urteil, das sich übrigens bis in die neueste Zeit bei seinen Landsleuten erhalten zu haben scheint, der Wirklichkeit entspricht oder übertrieben ist, mag eine unbefangene Betrachtung des Lebens und der Werke des Fra Damiano da Bergamo — dies ist der Name unseres Künstlers — lehren, die weder der Conte Tassi in seinem 1842 erschienenen Werke¹⁾, noch P. Vincenzo Marchese in den von ihm herausgegebenen *Memorie dei piu insigni pittori, scultori e architetti Domenicani* (4. Aufl. 1879) geliefert hat. Denn beide Männer stehen, der eine als Landsmann, der andere als Ordensbruder, dem Künstler zu nahe, um nicht von persönlichen Rücksichten für ihn geleitet zu sein, und beider Berichte gipfeln denn auch in einer Begeisterung für denselben, die von dem Vorwurfe der Einseitigkeit nicht freizusprechen ist.

Damiano erblickte um 1490 zu Bergamo das Licht der Welt. Sein Vater war, wie neuere Untersuchungen festgestellt haben, Antoniolo Zambelli, der einer Familie angehörte, in welcher seit langem die Kunst der Intarsia von Geschlecht zu Geschlecht ausgeübt wurde. In dieser Überlieferung auferzogen und vielleicht durch sie zuerst angeregt, erlernte Damiano seine Kunst in jener Werkstätte, welche, wie oben erwähnt, Fra Sebastiano da Rovigo auf der Insel St. Elena bei Venedig gegründet hatte. Er war mithin ein Mitschüler des Fra Giovanni da Verona, und wie dieser Künstler seine Stärke in der Darstellung von Perspektiven hatte, so suchte und fand Damiano seinen Ruhm in der Ausführung grosser figurenreicher Historien- und Landschaftsbilder. Im Jahre 1528 wurde er, wie P. Marchese aus einem im Dominikanerarchive zu Bologna aufbewahrten *libro dei Consigli* nachgewiesen hat, „als Sohn des Konventes von

1) *Vite dei pittori, scultori, architetti Bergamaschi.*

dem Prior und den Stimmfähigen des Kapitels“ in den Orden der Dominikaner aufgenommen und fand in dieser Eigenschaft bald darauf die erste Gelegenheit, eine Probe seiner Kunstfertigkeit abzulegen. Denn da man beabsichtigte, den Chor der Kirche von S. Domenico zu Bologna umzubauen, erhielt der neue Ordensbruder den Auftrag, zunächst sieben Sitze mit Schnitzereien und Intarsien anzufertigen, um, falls dieser Auftrag zur Zufriedenheit ausfiele, auch die noch übrigen herzustellen.¹⁾ Fra Damiano muss also damals schon eine gewisse Berühmtheit in seiner Kunst besessen haben, so dass man es wagen durfte, ihm eine solche Aufgabe anzuvertrauen, um so mehr, als zu derselben Zeit ein anderer hochgeschätzter Intarsiator, Antonio Asinelli, am Orte thätig war. Wir werden daher kaum irren, wenn wir annehmen, dass der frühesten Zeit der künstlerischen Thätigkeit unseres Meisters, von welcher wir nichts Näheres wissen, die Bänke in der Cappella maggiore der Kirche S. Domenico zu Bergamo angehören, die er mit Intarsien versah, welche Geschichten aus dem alten Testamente und Perspektiven in reicher architektonischer Umrahmung darstellten.²⁾ Diesem Jugendwerke, das ihn bald bekannt gemacht und seinen Ruf überall hin verbreitet haben wird, mag er wohl in erster Linie den neuen Auftrag zu verdanken gehabt haben, dessen er sich nunmehr zur höchsten Zufriedenheit seiner Auftraggeber entledigte.

Fra Damiano hatte die Füllungen der Stühle mit 14 grossen und kleinen Bildern, deren Gegenstände der Bibel und Heiligenlegende entnommen waren, sowie mit den Köpfen von sieben Heiligen geschmückt und im Zusammenfügen und Färben der einzelnen Hölzer sowie im

1) Derartiges Arbeiten auf Probe kam vielfach vor; daneben geschah es auch nicht selten, dass die Besteller sich Proben einsenden liessen, so 1444 die Orvietaner, vgl. Della Valle, duomo di Orvieto doc. 67.

2) Vgl. J. Morelli, Notizia d' Opere di Disegno 1800.

Schnitzwerke eine solche Geschicklichkeit bewiesen, dass seine Bilder den Eindruck machten, als ob sie mit dem Pinsel gemalt, nicht mit dem Schnitzmesser mühsam hergestellt seien. Man bewunderte an denselben in gleicher Weise die ausgesuchte Schönheit der Zeichnung und den Reichtum der Komposition wie die Zartheit und Vollkommenheit von Intarsia und Schnitzerei. Auch die Architekturen dieser Gemälde, die in den Säulen und Kapitellen bis ins kleinste nachgeahmten Marmoradern, die prächtigen, perspektivisch eingelegten Fussböden sowie die Arabesken und Friese galten als ein Wunder von Geduld und Geschmack und ernteten grosses Lob, welches durch die Thatsache nicht geschmälert werden konnte, dass Fra Damiano sich für den architektonischen Theil seines Werkes der Hilfe des berühmten Giacomo Barozzi di Vignola, für die Intarsiagemälde aber der Entwürfe hervorragender Maler seiner Zeit, wahrscheinlich des Trozo da Monza, Bernardo da Trevi und Bramantino, bedient hatte.¹⁾ Die am Gestühl befindlichen Inschriften nennen uns ausser dem Meister auch die Entstehungszeit, nämlich als Jahr des Beginns der Arbeit 1528, als dasjenige der Beendigung 1530. In diesem Jahre fand die Krönung Carl's V. in Bologna statt, und dies Ereignis gab unserm Künstler Veranlassung, auf einem kleinen Pilaster des Gestühls die jetzt noch sichtbare Inschrift anzubringen: *Tunc Karolus imperator coronabatur.*

Es waren glänzende Tage für Bologna und nie zuvor hatte die Stadt so viele erlauchte Häupter in ihren Mauern beherbergt. In diese Zeit fällt ein Zusammentreffen des

1) Dasselbe geschah auch bei der späteren Fortsetzung dieses Gestühls. Dass Damiano viele von Vignola's Zeichnungen als Vorlagen für seine Intarsiagemälde benutzt hat, bezeugt uns Vasari (Milanesi VII, S. 105); derselbe berichtet auch, dass der Meister im Auftrage des Kardinals Salviati eine Intarsia anfertigte, welche die Salbung Davids durch Samuel darstellte und auf einer Zeichnung des Francesco de' Salviati beruhte. (VII, S. 16.)

Kaisers mit Fra Damiano, das in seinem Verlaufe so merkwürdig und für beide Teile so bezeichnend ist, dass wir es hier nicht gut übergehen können.

Bei einem Besuche in S. Domenico bewunderte Carl die von Damiano angefertigten Intarsien des Chors, die er anfänglich für wirkliche Gemälde hielt, bis er sich durch einen Einschnitt in eine derselben überzeugete, dass sie aus kleinen Holzstückchen zusammengesetzt waren. Überrascht von der Geschicklichkeit des Ordensbruders zeigte der Kaiser das Verlangen, dessen Bekanntschaft zu machen, und suchte ihn, begleitet vom Herzog Alfons von Este und zahlreichem Gefolge, in seiner Zelle bei der Arbeit auf. Allein Damiano gestattete nur dem Kaiser den Eintritt, während er dem Herzoge, der diesem folgen wollte, den Zugang verweigerte. Als nun der Kaiser, verwundert über dieses sonderbare Benehmen, Aufklärung verlangte, erzählte ihm der Bruder, dass er einmal bei einer Reise durch des Herzogs Land gezwungen worden sei, für seine Werkzeuge, die er doch zu seiner Kunst notwendig brauchte, gegen alles Recht und Herkommen Zoll zu zahlen. Diese Erpressung habe ihn so erregt, dass er sich vorgenommen habe, sie dem Herzog, den er für den Urheber derselben hielt, bei passender Gelegenheit zurückzuzahlen; diese letztere schiene ihm jetzt gekommen und er wolle sie nicht ungenützt vorübergehen lassen. Der Kaiser, der diese Erzählung lächelnd mit angehört hatte, versprach dem beleidigten Meister volle Genugthuung, und durch seine Vermittelung kam alsdann zwischen diesem und dem Herzog ein Vergleich zu stande, durch den Damiano so befriedigt wurde, dass er dem Herzoge nicht nur den Eintritt in seine Werkstätte erlaubte, sondern ihm auch als Zeichen der Versöhnung eine seiner Arbeiten zum Geschenke machte. Der Künstler stellte dann vor ihren Augen eine nur bis auf die letzte Glättung fertige Darstellung des Leidens Christi her, an welcher

man noch in manchen Umrissen die Zusammensetzung aus Holzstückchen erkennen konnte. Erst als er eine Zeit lang poliert hatte, trat das Bild, das der Künstler dem erlauchten Kaiser als Geschenk überreichte, wie mit Farben gemalt in seiner ganzen Helle hervor.

Es hat diese Anekdote, welche wir dem Berichte eines Chronisten¹⁾ verdanken, in ihrem ganzen Gepräge etwas durchaus Originelles. Wir staunen über das kühne und freimütige Auftreten des in seinem Stolze gekränkten Künstlers und bewundern den hohen Gerechtigkeitssinn des als Beschützer der beleidigten Kunst auftretenden Kaisers; zugleich beweist uns diese Erzählung, wie hoch damals Kunst und Handwerk überhaupt geschätzt wurden und welches Ansehen insbesondere Fra Damiano genossen haben muss.

Wir kehren nach dieser Abschweifung wieder zu dem Meister und seinen übrigen Werken zurück. Es scheint, dass Fra Damiano bald nachdem er sich so glänzend eingeführt hatte, zu gleicher Zeit drei grosse Aufträge erhielt: eine „spalliera“ für die Capelle dell' Arca di S. Domenico, eine Kanzel für diese Kirche und die Fortsetzung des Chorgestühls daselbst. Bei solcher Arbeitshäufung, welche er allein nicht überwältigen konnte, musste sich der Meister nach Gehilfen umsehen, die er in einem gewissen Zanetto da Bergamo, einem Francesco di Lorenzo Zambelli und einem Ordensbruder Frate Bernardino fand, der als sein Schüler genannt wird. Ausser diesen war es vor allem sein Bruder Stefano, dessen Hilfe er sich mit Vorliebe bediente und dem wohl auch ein gutes Theil der gewöhnlich unter Damiano's Namen gehenden Arbeiten wird zugeschrieben werden müssen. Sicher ist wenigstens, dass ihm der Hauptanteil an dem Chorstuhlwerke von S. Pietro in

1) Vgl. S. Brunner, Die Kunstgenossen der Klosterzelle. I, S. 208 ff.

Perugia gebührt, dessen Herstellung einen langen Zeitraum in Anspruch nahm.

Nachdem nämlich die Vorsteher des Convents die Errichtung eines prachtvollen Chorgestühls beschlossen hatten, wurde die Arbeit 1525 dem Meister Bernardino di Lucca übertragen, der zwar sofort damit begann, aber durch die bald darauf ausbrechende Pest am Verfolge derselben verhindert und wahrscheinlich später selbst hinweggerafft wurde. Die Unterbrechung der Arbeit währte bis zum Jahre 1533, wo Verhandlungen mit Fra Damiano's Bruder Stefano di Antonio di Zambelli zur Fortsetzung des Chorwerkes führten.¹⁾ Stefano rief geschickte Arbeiter aus Bologna, Fano und Rom herbei, und den vereinten Bemühungen dieser aller gelang es, die grosse Aufgabe in einem Zeitraume von zwei und einhalb Jahren in musterhaftester Weise zu lösen. Die Holzschnitzereien und Intarsiaturen dieses, wie gewöhnlich, von einer doppelten Sitzreihe eingenommenen Chores sind gleich vortrefflich und dürfen für ein Muster feinen Geschmacks gelten. Von der Hand des Fra Damiano ist die in der Mitte dieses Chores befindliche, in die Apsis eingefügte Thüre, die mit vier Intarsiagemälden von besonderer Schönheit geschmückt ist, welche die Köpfe von Petrus und Paulus, sowie die Findung Mosis und eine Verkündigung darstellen. Auf letzterem Bilde ist auch die Jahreszahl 1536 und der Name des Meisters „Fra Damianus de Bergamo Ordinis Predicatorum“ verzeichnet.²⁾

Im Jahre vorher hatte Fra Damiano die oben erwähnte „Spalliera“, eine Art Holzverkleidung, für die Capelle dell' Arca di S. Domenico vollendet, deren 16 In-

1) Vgl. Rossi, Maestri e lavori di legname in Perugia nei secoli XV e XVI.

2) Diese inzwischen stark beschädigten Arbeiten des Meisters sind in neuerer Zeit von F. Lancetti geschickt wiederhergestellt und von Alinari in Florenz photographisch aufgenommen worden.

tarsiaturen mit Darstellungen aus dem alten Testamente und dem Leben des heiligen Dominicus jetzt als Füllungen zweier grosser Sakristeischränke dienen¹⁾ und auch in diesem Zustande noch, was Schönheit der Zeichnung und Sorgfalt der Ausführung anbetrifft, als eine der vollkommensten Arbeiten in ihrer Art bezeichnet werden können.

Inzwischen — es war im Jahre 1534 — war man von Seiten des Conventes wieder auf die Fortsetzung des Chores von S. Domenico zurückgekommen, ohne jedoch trotz weitläufiger Beratungen zu einem bestimmten Entschlusse, geschweige denn zur Ausführung des Planes zu gelangen. Derselbe blieb daher abermals liegen und wurde erst sieben Jahre später von neuem wieder aufgenommen.

Es ist Fra Damiano's Hauptwerk, bei welchem ihn sein Bruder Stefano und dessen Gehilfe Zampiero da Padova, ferner Fra Antonio da Lunigiano und Fra Bernardino unterstützten. Die Arbeit scheint neun Jahre gedauert zu haben; denn auf dem Gesimse über dem letzten Chorstuhl der rechten Seite liest man die Worte: Fr. Damianus. Bergomas. Conversus. Ordinis. Praedicatorum. Fecit. MDL. Diese Inschrift muss nach dem Tode des Künstlers angebracht sein, da er bereits 1549 starb.

Der Chor hat auf jeder Seite 56 Stühle, 28 untere und 28 obere, in der gewöhnlichen Einrichtung. Mit geschichtlichen Darstellungen ist nur der obere Teil verziert, und zwar befinden sich hier auf den Stühlen rechts Darstellungen aus dem neuen, links solche aus dem alten Testament. Was die letzteren anbetrifft, um hiermit zu beginnen, so darf als ziemlich sicher angenommen werden, dass sie nicht eigenhändig von Fra Damiano ausgeführt sind; sie stehen vielmehr in Zeichnung und Ausführung

1) In den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts wurde die Kapelle zum Zwecke eines Neubaues niedergerissen, wobei jene Vertäfelung entfernt werden musste. Vgl. V. Marchese, a. a. O. II, S. 293 ff.

weit hinter den Darstellungen der rechten Seite zurück. Das Nackte ist schwach umrissen, die Falten der Gewänder sind hart und trocken, Hände und Füße unbestimmt, Landschaft und Gebäude weit entfernt von jener künstlerischen Vollendung, welche die übrigen Arbeiten des Fra Damiano auszeichnet; es scheint demnach, dass er hier nur die Arbeit geleitet, aber nicht selbst ausgeführt hat. Und hieraus erklärt sich auch der Umstand, dass, während auf der rechten Seite der Name des Damiano mehrmals begegnet, derselbe auf dieser Seite überhaupt nicht vorkommt. Unzweifelhaft von Fra Damiano's Hand sind dagegen die Darstellungen auf der rechten Seite, Scenen des neuen Testaments von der Verkündigung bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes, die sich durch Schönheit der Zeichnung, eine reiche und mannigfaltige Komposition, Anmut der Schnitzereien und eine höchst sorgfältige Ausführung, kurz durch alle die Eigenschaften auszeichnen, die Damiano's Ruf ausmachen.

Es war schon oben bemerkt worden, dass Vignola's Entwürfe für das Architektonische auf diesen Intarsia-gemälden benutzt und vermutlich auch Zeichnungen berühmter gleichzeitiger Maler seinen figürlichen Kompositionen zu Grunde gelegt wurden. Auch die vorkommenden Landschaften, besonders diejenige auf dem Gemälde mit der Taufe Christi, sind von einer solchen Schönheit, dass man auch hier wird annehmen müssen, dieselben seien von namhaften Künstlern der damaligen Zeit entworfen worden; doch sind wir, wie es leider geschehen ist, nicht berechtigt, die Namen eines Perugino oder Cima da Conigliano hiermit in Verbindung zu bringen.¹⁾

Es war natürlich, dass ein solches Werk, das allen

1) Stark ergänzt und überarbeitet ist das jetzige vordere Chorgestühl in S. Domenico mit seinen Friesen von Blatt- und Blumenornamenten, Ästen und Ranken, zu denen die rohen Schachbrettverzierungen in grellem Gegensatze stehen.

bisherigen Schöpfungen des grossen Dominikanermönches sozusagen die Krone aufsetzte, die laute Bewunderung der Zeitgenossen herausfordern musste, und es kann uns nicht überraschen, wenn wir als Ausdruck derselben einer Reihe der überschwenglichsten und zugleich geschmacklosesten Urteile begegnen. So sagt u. A. Sabba da Castiglione in seinen „Ricordi ovvero Ammaestramenti“ bei Tassi von Damiano und seinen Werken folgendes: „Seine Landschaften, seine Häuser, seine Hintergründe, seine Figuren, alles scheint eher von der Hand des Apelles gemalt zu sein; die Farben sind lebhafter als auf Gemälden. Gewiss steht er in seiner Art, das Holz beliebig zu färben, den marmorierten Stein nachzuahmen u. s. w., als der einzige da, der noch nicht übertroffen ist und den auch so leicht keiner übertreffen wird. Ich meine und halte für gewiss, dass man seine Arbeiten für das achte Weltwunder erklären muss, und wie die Assyrier, Egyptier, Babylonier und Griechen sich ihrer Tempel, Pyramiden, Kolosseen und Mausoleen rühmten, so kann es jetzt auch Bologna mit seinem Chor von S. Domenico.“ An einer andern Stelle, in der es sich um den Schmuck eines Wohnhauses handelt, bemerkt derselbe Schriftsteller: „Man ziere es mit eingelegten Arbeiten von der Hand Fra Giovanni's da Monteoliveto oder Fra Raffaello's da Brescia oder der Legnaghi, die vorzüglich in Perspektive berühmt sind; aber wer es thun kann, der schmücke es vor allem mit Werken des Fra Damiano; denn diese sind mehr göttlich als menschlich zu nennen und gleich gewandt ist ihr Meister in Landschaften wie in figürlichen Darstellungen. Alles das ist er im stande, in Holz auszuführen, was der Pinsel eines Apelles zu malen vermochte u. s. w.“

Zu solchen Blüten unfreiwilliger Komik konnte eine einseitige und kurzsichtige Bewunderung führen. Es ist durchaus der Standpunkt eines Laien, auf dessen Auge ein

solches Wunderwerk blendend wirkt; denn wer vom Holze eine der Malerei ähnliche Wirkung verlangt, stellt ihm in Unkenntnis seiner Beschaffenheit Aufgaben, die über seine Grenzen hinausgehen, und zwingt so Material und Technik zu übertriebenen, ihrem Wesen völlig widersprechenden Leistungen. Das aber ist der grosse Fehler, der allen Arbeiten des vielbewunderten Fra Damiano anhaftet und seine Grösse in bedenklichem Masse zu verdunkeln geeignet ist.

Dem Bologneser Chorgestühl hatte der Meister die letzten acht Jahre seines Lebens gewidmet. Er starb, wie schon erwähnt, 1549 wahrscheinlich in Bologna, ohne die Vollendung desselben mit eigenen Augen gesehen zu haben.¹⁾ Der Chor, der inzwischen viel gelitten hatte, wurde im Jahre 1744 ausgebessert, und zwar wiederum von einem geschickten Ordensbruder, dem Fra Antonio Cossetti.

Von Damiano's Schülern wissen wir nur wenig. Die bekanntesten unter ihnen waren die schon genannten Fra Bernardino und der Frate Antonio da Luni-giana.²⁾ Jener ist der Urheber der schönen Sakristeithüre in S. Domenico zu Bologna; dieser machte für Kirche und Sakristei von S. Romano in Lucca zahlreiche Arbeiten, die noch z. T. erhalten sind. Ein Landsmann Fra Damiano's, und wohl der bedeutendste unter

1) Ob Fra Damiano auch die Intarsien an dem prachtvollen Stuhlwerke von S. Pietro de' Cassinensi gearbeitet hat, wie Teirich, a. a. O. S. 9 fast mit Gewissheit anzunehmen scheint, ist mehr als zweifelhaft, da dieselben an Schönheit weit hinter den Schnitzereien dieses Werkes zurückstehen und besonders in ihren ornamentalen Teilen die Spuren des Verfalles schon allzu deutlich an sich tragen. Die Feinheit der Ornamente ist bereits geschwunden und die Motive sind unklar und bunt zusammengewürfelt, so dass ihnen jeglicher organischer Zusammenhang fehlt.

2) Über diesen letztern finden sich einige kurze Bemerkungen bei Serafino Razzi, *istoria degli uomini illustri*, S. 380 ff.

seinen Nachfolgern war Giovan Francesco Capoferri oder Codeferini. Es ist derselbe Meister, der im Jahre 1530 die 36, z. T. auf Kompositionen von Lorenzo Lotto zurückgehenden Intarsiagemälde an dem Chore der Kirche Santa Maria Maggiore zu Bergamo anfertigte, welche die ganze biblische Geschichte in ihren Hauptereignissen von der Schöpfung der Welt bis zur Passion behandelten und wegen ihrer feinen und eleganten Ausführung zu besonderem Ruhme gelangt sind.

Fra Raffaele da Brescia und Fra Vincenzo delle Vacche. Mit Fra Damiano schliesst die Reihe der grossen Intarsiatoren Italiens. Zwar lernen wir auch jetzt noch hier und da Künstler kennen, deren Arbeiten mit Recht dem Bedeutendsten in ihrer Art zugezählt werden, aber die wirkliche Eigenartigkeit auf diesem Gebiete ist mit den oben genannten so ziemlich erschöpft. Was nach ihnen kommt, beschränkt sich darauf, die gegebenen Vorbilder nachzuahmen und auf der einmal eröffneten Bahn weiterschreitend die Kunst der Intarsia ihrem gänzlichen Untergange entgegenzuführen.

Bevor wir diesen letzteren in grossen Zügen schildern, müssen wir noch kurz eines Meisters gedenken, der als Schüler und Gehilfe des Fra Giovanni da Verona und als Zeitgenosse des Fra Damiano ein besonderes Recht auf Beachtung hat. Es ist Roberto Moroni, genannt Rafaelo da Br̄scia (geb. 1479), wie jener, Mönch im Konvent von Chiosuri bei Siena und ausgebildet im Kloster des Monteoliveto, der Heimat und Bildungsstätte der bedeutendsten Intarsiatoren des 16. Jahrhunderts. Nachdem er schon als Jüngling seinen Lehrmeister bei dessen Arbeiten am Chore der Abteien von Monteoliveto und Neapel unterstützt hatte, arbeitete er selbst 1511/12 im Cenobium von S. Nicola di Rodengo und schuf, nach Bologna übergesiedelt, im Jahre 1521 im Konvente von S. Michele in Bosco daselbst sein Hauptwerk, das

bei Unterdrückung des Klosters zerstörte Chorgestühl, dessen 18 noch erhaltene und teilweise restaurierte Rückenfüllungen mit guten Reliefpilastern und Intarsien baulichen und landschaftlichen, z. T. auch figürlichen Inhalts sich in einer Kapelle von S. Petronio zu Bologna befinden. Raffaello starb 1537 in Rom; in der Inschrift auf seinem Grabstein heisst es von ihm „*opere vermiculato ex ligneis segmentis proxime ad nobilissimos pictores accedebat*“, ein ähnliches Lob, das auch Fra Damiano zu teil wurde.

Von den Werken dieses überaus fruchtbaren Künstlers ist leider nur ein ganz geringer Bruchteil auf uns gekommen; ausser den schon genannten befinden sich im Kloster Monteoliveto ein Lettner und ein Schrank von seiner Hand sowie in S. Michele in Bosco zwei Beichtstühle, dessen Felder reich mit Figuren und perspektivischen Ansichten intarsiert sind, während der ornamentale Schmuck gänzlich zurücktritt.

Ein anderer Mönch desselben Klosters, Fra Vincenzo dalle Vacche, ist ebenfalls als Intarsiator berühmt geworden. Seine Blütezeit fällt in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo er u. a. Intarsien in der Kirche von S. Benedetto novello zu Padua und das mit landschaftlichen Stilleben und einigen ornamentalen Friesen gezierte Getäfel der Sakristei von S. Marco in Venedig, das letztere zusammen mit Antonio und Paolo da Mantova (1520) arbeitete. Es ist dies eins der wenigen in Venedig vorhandenen Werke dieser Art.

Wenn wir die Namen der Intarsiatoren durchmustern, die zur Zeit der Hochrenaissance in Italien thätig waren, und die Stätten betrachten, an welche sich ihre Thätigkeit knüpfte, so können uns zwei Erscheinungen nicht entgehen, die für die Geschichte dieses Kunstzweiges bezeichnend gewesen sind. Die eine beruht auf der Thatsache, dass es

mit wenigen Ausnahmen nur Mönche sind, in deren Händen die Ausübung der Kunst der Intarsia liegt, die andere auf der Beobachtung, dass der örtliche Charakter derselben völlig aufgelöst erscheint, indem an Stelle von bestimmten Orten, an welche, wie z. B. an Siena und Florenz, diese Kunst sozusagen, gefesselt war, nunmehr einige wenige Meister treten, die für ganz Italien Arbeiten liefern. Wir hatten schon früher an anderer Stelle Gelegenheit gehabt zu bemerken, dass die Meister Klage führten über Mangel an Verdienst, und wir verstehen vollkommen, wie jetzt im Zeitalter der zunehmenden Pracht und Üppigkeit die Intarsiatoren von Beruf um so mehr Grund haben, mit dem materiellen Erfolge ihrer Kunst unzufrieden zu sein, nachdem ihnen durch den Wettbewerb mit den Künstlern der geistlichen Orden, die frei von Nahrungssorgen allein zu ihrer Unterhaltung und zum Ruhme ihres Ordens thätig waren, auch die letzte Aussicht auf gewinnbringende Beschäftigung genommen war. Es war nur eine natürliche Folge hiervon, dass die alten Zunftschulen allmählich verdrängt und an ihrer Stelle Mönchswerkstätten ausgebildet wurden, die zwar manches Hervorragende auf diesem Gebiete geleistet und viele tüchtige Künstler grossgezogen haben, aber trotzdem nicht von der Schuld freigesprochen werden können, den prachtliebenden Zug der Zeit bis zum äussersten gesteigert und dadurch die Kunst der Intarsia technisch zur Künstelei, dekorativ zur Überfüllung geführt zu haben.

c. Die Intarsia in ihrem fortschreitenden Verfall bis zum 19. Jahrhundert.

Die Periode des Verfalles der Intarsia in Italien lässt sich mit wenigen Worten schildern. Wir hatten bereits gesehen, wie der Anstoss hierzu von den genannten

grossen Meistern der letzten Epoche dadurch gegeben wurde, dass sie Gegenstände in den Bereich ihres künstlerischen Schaffens zogen, die ihrer ganzen Natur nach der Technik der Intarsia widersprachen und dem Charakter derselben wenig oder gar nicht angemessen waren. Wenn hierzu noch, wie es in vielen Fällen geschah, die Absicht hinzutrat, mit der Malerei im grossen Stile zu wetteifern und durch übertriebene Modellierung oder Schattengebung eine ihr ähnliche Wirkung zu erzielen, so war dies ein Element mehr, das in seinem weiteren Verfolge für diese ganze Kunstgattung verderblich werden musste. Zu diesen inneren Gründen kamen aber noch andere mehr äusserer Natur, so vor allem der Umstand, dass gegen Ende des 16. Jahrhunderts unter dem Einflusse von Männern wie Palladio und Scamozzi, die einen auf Massenwirkung ausgehenden, das Einzelne aber vernachlässigenden Klassicismus in die italienische Renaissance einführten, der Stil der Möbel durch das Eindringen der architektonischen Formen sich veränderte und allmählich neue oder schon bekannte, aber verbesserte Verzierungsweisen auftraten, wie z. B. Einlagen von Elfenbein, Schildpatt, Perlmutter, Porzellanblättchen u. s. w., welche bewirkten, dass das charakteristische Gepräge der Holzskulptur verloren ging und die Intarsia mit ihrer bescheidenen Wirkung und ihren anspruchslosen Formen keine Anwendung mehr finden konnte. Diese Thatsache trat dann in der Folgezeit, besonders im 17. Jahrhundert während der Herrschaft des Barockstils, dessen ganzes Wesen jedem feineren ornamentalen Schmuck von vornherein abhold war, noch schärfer hervor, und wenn auch immer noch hier und da vereinzelt kirchliche Möbel und Geräte in alter Weise mit Holz eingelegt wurden, wofür Bologna einige interessante Beispiele bietet, und Künstler von Bedeutung auftraten, wie z. B. Pietro Botto und sein Sohn Bartolommeo, die mit ihren Arbeiten das königliche Schloss

in Turin¹⁾ schmückten (1645—56) und Gründer einer neuen Schule dieser Kunst wurden, so vermochten sie doch nicht, den unaufhörlich fortschreitenden Verfall derselben aufzuhalten. Immer seltener tritt die Intarsia von jetzt an auf und droht fast ganz zu verschwinden; die Aufträge seitens der geistlichen und weltlichen Behörden blieben aus, und wo einmal ein solcher erteilt wurde, behandelte man ihn nicht mehr, wie vordem, in echt künstlerischem Sinne, sondern nach oft recht sonderbaren Launen und Einfällen.

Im 18. Jahrhundert schien es, als ob die absterbende Kunst der Holzschnitzerei und Intarsia sich, wenn auch nur für kurze Zeit, noch einmal zu neuer Blüte entfalten wollte. Es war zur Zeit, als Andrea Brustolon (1662—1732) in verschiedenen Städten Oberitaliens mit wachsendem Erfolge thätig war und ausser anderen Werken auch den Chor in der Kirche S. S. Siro e Libera in Verona gemeinsam mit dem deutschen Bildschnitzer Andreas Kraft arbeitete. Gleichzeitig mit ihm gelangte ein anderer Künstler, Pompeo Savini aus Bologna, durch seine Holzeinlagen von architektonischen Bildern und Städteansichten in Tischplatten, Kästchendeckel u. a. zu einer gewissen Berühmtheit; er war es auch, der die Kunst erfand, die von ihm zuerst in grösserer Dicke angewendeten Furniere des in der Masse gefärbten Holzes durch Zersägen in mehrere Scheiben doppelt und dreifach benutzen zu können.

Trotz alledem gelang es diesen Künstlern nicht, die Intarsiakunst in ihrer Reinheit wieder herzustellen. Auch die Versuche, welche zu Anfang unseres Jahrhunderts und

1) An dieser Stätte war auch Neurone thätig, von dem Kunstschränke dort vorhanden sind, etwas später (um 1700) Pietro Pifelli, der „regio Ebenista“, der auch geschichtliche Darstellungen, die meist in einen Grund von Palisanderholz eingelegt waren, anfertigte.

späterhin von Antonio Manetti und Angiolo Berbetti aus Siena, den Gebrüdern Falcini und ihrem Landsmanne Spighi aus Florenz sowie von den Gebrüdern Rosani aus Brescia zur Hebung dieses Kunstzweiges unternommen und z. T. auf den beiden Ausstellungen zu Paris 1855 und 1868, bei der italienischen Nationalausstellung des Jahres 1861 und auf der Wiener Weltausstellung von 1873 einem grösseren Publikum bekannt wurden, kamen in keiner Weise jenen Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts gleich; denn wenn sie auch z. T. wenigstens ein lobenswertes Streben nach Reinheit im Stil und in der Zeichnung bekundeten und in Anlehnung an die alten Vorbilder manches Vortreffliche geschaffen haben, so waren es doch hauptsächlich nur technische Schaustücke, die zwar von einer bewundernswerten Handfertigkeit zeugten, aber fast alle an einer starken Überladung mit Ornament litten, die weder Mass noch Grenzen kannte. Mit Recht gilt daher, was W. Bode von der italienischen Intarsia sagt: „Sie war ein echtes Kind der Kunst des Quattrocento und hatte im Cinquecento nur noch ein kurzes, nicht mehr ganz natürliches Leben gefristet.“

C. Die Intarsia in den übrigen Ländern.

Es war natürlich und kaum anders zu erwarten, dass eine Kunst von der Bedeutung, wie sie die Intarsia im Zeitalter der Renaissance in Italien gehabt hatte, nicht lange auf ihre Heimat beschränkt bleiben konnte, sondern bald auch zum Gemeingut aller kunstgebildeten Völker werden musste. Dies wäre auch der Fall gewesen, selbst wenn Italien damals in Sachen der Kunst nicht jenen weitgreifenden Einfluss auf alles, was mit ihm in die geringste Berührung kam, ausgeübt hätte; und so kann es uns nicht Wunder nehmen, wenn wir schon frühzeitig zugleich mit

der Verbreitung der „neuen antikischen“ Art die Kunst der Intarsia die Alpen überschreiten und zunächst bei den Nationen, die durch fortwährende Wechselbeziehungen religiöser und handelspolitischer Natur von jeher am engsten mit Italien verknüpft waren, Wurzel fassen sehen. Deutschland und Frankreich sind die ersten gewesen, welche sich die neue Technik zu eigen gemacht und selbständige Leistungen auf diesem Gebiete hervorgebracht haben.

Aber nicht im blossen Nachahmen der von Italien überlieferten Verzierungsart, sondern in einer durchaus eigenartigen Behandlung und Weiterbildung derselben besteht der Ruhm dieser beiden Völker, von denen jedes in ganz individueller und seinen nationalen Eigentümlichkeiten entsprechender Weise die neue Kunst pflegte und entfaltete.

Freilich können wir bei Deutschland ebensowenig wie bei Frankreich von einer zusammenhängenden geschichtlichen Entwicklung der Intarsia reden, wie dies bei Italien der Fall war, wo uns Künstlernamen und zeitlich bestimmte Werke aus allen Epochen in reicher Fülle zu Gebote standen. Beides fehlt hier fast gänzlich; denn die Zahl der erhaltenen und nach ihrer Entstehungszeit bestimmbaren Werke dieser Kunstgattung ist, verglichen mit denjenigen Italiens, nur gering, und wenn auch genug Namen von Künstlern genannt werden, die in beiden Ländern auf diesem Gebiete thätig waren, so sind wir doch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, über alle zu ungenau unterrichtet, um auch nur mit annähernder Sicherheit ihre Thätigkeit verfolgen und uns eine einigermaßen klare Vorstellung von ihrem Leben und Schaffen machen zu können. Namen und Werke stehen hier zumeist in keinem unmittelbaren Zusammenhange, und während wir auf der einen Seite Meister nennen hören, ohne auch nur eins ihrer Werke unter der Zahl der erhaltenen nachweisen zu können, treten uns auf der anderen Seite Arbeiten ent-

gegen, die von Meisterhand geschaffen sind, ohne dass wir im stande wären, die Namen ihrer Urheber zu entdecken.

Zwar werden sich bei Betrachtung der Werke gewisse charakteristische Merkmale hier und da feststellen lassen, auf Grund deren wir, für Deutschland wenigstens, einige örtlich bzw. zeitlich bestimmte Gruppen unterscheiden können, allein auch hier müssen wir bei der Lückenhaftigkeit des Materials mit grösster Vorsicht zu Werke gehen und lieber auf die Erkenntnis dieses oder jenes Punktes verzichten als allzu kühnen Vermutungen Raum zu geben. Eine zusammenhängende geschichtliche Darstellung dieses Kunstzweiges in Deutschland und Frankreich wird daher unter diesen Umständen kaum erwartet werden können; immerhin aber wird die Behandlung des Gegenstandes, soweit als möglich, in geschichtlicher Folge zu geschehen haben.

Neben dem, was diese beiden Völker auf dem hier in Rede stehenden Gebiete hervorgebracht haben, kommen die Leistungen anderer Nationen, vor allem Hollands und Englands, nur wenig in Betracht; trotzdem müssen wir, um ein möglichst vollständiges Bild von dem zu bieten, was überhaupt in dieser Kunstgattung geleistet worden ist, auch ihrer, wenn auch nur in aller Kürze gedenken, die hier um so mehr geboten wird als das vorhandene Material nur spärlich ist und auch die litterarischen Quellen, die zur besseren Erkenntnis beitragen könnten, so gut wie gänzlich fehlen. Wir überlassen in der folgenden Betrachtung Deutschland den Vortritt, weil hier früher als in den anderen Ländern die Intarsia Eingang und Pflege gefunden hat.

a. Die Intarsia in Deutschland.

Zu welchem Zeitpunkte die Intarsia in Deutschland eingeführt oder heimisch geworden ist, kann kaum mit

Bestimmtheit angegeben werden. Eine Erwähnung bei Theophilus, jenem bekannten Mönchskünstler des 11. Jahrhunderts, der in der Einleitung zum ersten Buche seiner „Diversarum artium schedula“ berichtet, Deutschland sei geschickt in der Feinheit der Holz- und Steinarbeit, ist für uns von keinem Belang, da es mehr als zweifelhaft sein dürfte, ob hierbei wirklich, wie man vermutet hat, an Intarsia und Plattenmosaik, zwei innerlich verwandte Arten, zu denken ist. Trotzdem scheint die Annahme, dass die Einlegearbeit in Holz schon vor dem Zeitalter der Renaissance in Deutschland eine Stätte gefunden habe, nicht unbedingt zurückzuweisen sein; sind doch einzelne Gegenstände noch aus der Epoche des gotischen Stiles bekannt, an welchen diese Kunst, wenn auch nur in bescheidenem Masse, angewandt worden ist. So sollen sich nach A. Demmin's¹⁾ Aussage Bischofsstäbe, wie sie besonders in Ulm hergestellt wurden, mit bunten Holzeinlagen finden und Schränke gotischen Stiles zeigen neben geschnitztem Masswerk nicht selten auch Mosaikintarsien im Charakter jener oben erwähnten frühitalienischen Arbeiten.²⁾ Immerhin aber sind dies nur vereinzelte Beispiele, aus denen man auf eine allgemeinere Kenntniss und Anwendung dieser Kunst kaum wird schliessen können. Dieselbe tritt vielmehr nachweislich erst in der Epoche ein, wo die „neue antikische Art“, d. i. die Renaissance von Italien her ihren Einfluss auf die deutsche Kunst und Kultur geltend zu machen anfängt, d. h. im Anfange des 16. Jahrhunderts. Erst von diesem Zeitpunkte an lässt sich daher die Geschichte der Intarsia in Deutschland verfolgen.

1) Studien über die stofflich-bildenden Künste. Zweite Folge. I. Die Kunsttischlerei, S. 22.

2) Siehe z. B. Kulturhistor. Ausstellung zu Graz 1883, Taf. 2. Nicht selten dürften jedoch gerade bei solchen Schränken die Einlagen aus späterer Zeit stammen, weshalb in jedem einzelnen Falle eine sorgfältige Prüfung geboten ist.

Man hat die Einführung dieser Kunstweise in Deutschland an die Namen der beiden Brüder Elfen knüpfen wollen, die als Mönche zu St. Michael in Hildesheim im Anfange des 16. Jahrhunderts Altäre, Kanzeln, Messpulte sowie andere kirchlichen Geräte für ihr Kloster und sonstige Kirchen anfertigten und diese Werke, wie es heisst, mit Holzeinlagen kunstvoll und schön zu verzieren verstanden. Allein ganz abgesehen davon, dass sich diese Ansicht nicht näher belegen lässt, ist auch keins ihrer Werke mehr vorhanden, an welchem wir ihre angebliche Geschicklichkeit in dieser Kunst näher zu prüfen im stande wären; dass sie als Holzschnitzer vorzügliches geleistet, beweisen die heute noch im Dome zu Hildesheim aufbewahrten Teile eines Altarschreines, den sie in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts angefertigt haben sollen.¹⁾

Nach einer anderen Nachricht, deren Quelle wir aber ebensowenig zu prüfen in der Lage sind, wäre Hans Stempel, der wohl gleichbedeutend mit dem bei Neudörffer²⁾ genannten Hans Stengel ist, der erste gewesen, der die Kunst der Einlegearbeit in Deutschland, angeblich in Nürnberg, um 1500 in Übung gebracht habe. Allein auch diese Nachricht verdient, wie schon angedeutet, keine weitere Beachtung, da sie wohl nur auf die irrtümliche Annahme zurückzuführen ist, dass unter „welscher Arbeit“, mit welcher nach Neudörffer Hans Stengel „der erste“ gewesen wäre, die Kunst der Intarsia zu verstehen sei. Unter dieser Bezeichnung verbirgt sich aber nichts weiter als die in Italien heimische und von dort nach Deutschland übertragene Kunstweise der Renaissance.

Können wir also die Einführung der Intarsia in Deutschland mit Bestimmtheit weder mit dem Namen irgend eines Künstlers, noch mit einem festen Zeitpunkte in

1) Mithoff, Kunstdenkm. u. Altert. im Hannoverschen, III, S. 132.

2) Nachrichten v. Künstlern u. Werkleuten. Nürnberg 1547. S. 157.
(Herausg. v. Lochner.)

Verbindung bringen, so dürfen wir doch aus jenen beiden Nachrichten schliessen, dass dieselbe im Anfange des 16. Jahrhunderts stattgefunden haben muss. Zu ihrer vollen Entfaltung und allgemeineren Anwendung gelangte sie aber erst einige Jahrzehnte später.

Unter den deutschen Städten, in welchen die Intarsia am frühesten gepflegt und ausgeübt wurde, stehen Nürnberg und Augsburg voran. Es wird kein Zufall sein, dass gerade in Süddeutschland und am Rheine diese Kunst zuerst Wurzel fasste; vielmehr müssen hier die grössere Nähe Italiens und die dadurch gegebenen leichteren Verkehrsbedingungen als erklärender Umstand betrachtet werden. Die Einwirkung war in diesen Gegenden frischer und unmittelbarer, und so kam es denn, dass in Süddeutschland die Intarsia im ganzen früher, häufiger und auch in originellerer Form zur Verwendung gekommen ist als im Norden.

In den genannten beiden Städten wird eine Anzahl Meister erwähnt, die in der Kunsttischlerei thätig waren und gerade auch auf dem in Rede stehenden Gebiete Vortreffliches geleistet zu haben scheinen. Freilich ist von ihren Arbeiten so gut wie nichts vorhanden, so dass wir ihre Thätigkeit nur mit Hilfe der über sie erhaltenen Nachrichten verfolgen können.

In Nürnberg war neben dem schon genannten H. Stengel einer der ersten Wolf Weiskopf; gleichzeitig mit ihm lebte Sebald Beck († nach 1546), der nicht nur als Kunsttischler, sondern auch als Bildhauer, Erzgiesser und Architekt berühmt war. Einem längeren Aufenthalte in Italien verdankte Beck seine Kenntniss der Formen der Renaissance, deren hervorragendsten Vertretern im Gebiete der Kunstschreinerei er mit Recht beigezählt wird. Neudörffer¹⁾ sagt von ihm, dass er „im Marmorstein zu

1) a. a. O., S. 157.

arbeiten und denselben zu polieren sehr gewaltig“ gewesen sei, und rühmt besonders auch seine Geschicklichkeit in der „Perspektiv des verschroten Werks“. Was seine erstere Thätigkeit als Bildhauer und Steinmetz anbetrifft, so kommt dieselbe für uns nur so weit in Betracht, als er Alabaster und Marmor zu Einlagen für seine Tischlerarbeiten verwandt haben soll¹⁾; jener andere Ausdruck aber, „Perspektiv des verschroten Werks“, scheint sich auf eine von ihm besonders gern und geschickt behandelte Gattung von Intarsien zu beziehen, nämlich auf die Darstellung von Perspektiven, wie sie in Italien seit Brunellesco mit Vorliebe von den Intarsiatoren ausgeführt wurden. Zwar ist der Ausdruck in seiner knappen Fassung nicht ohne weiteres klar, zumal „verschroten“ nicht allein zusammengesetzt, sondern auch — und zwar ursprünglich — abgehauen, zugeschnitten bedeutet, allein in der hier gebrauchten Wortverbindung dürfte eine andere Auslegung als die obige kaum zulässig sein. Wir müssen also annehmen, dass der Meister in perspektivischen Intarsien, mögen es Landschaften und Architekturen oder Stilleben gewesen sein, ganz besonders Tüchtiges geleistet hat.

Den letzten Jahrzehnten des 16. und zum Teil schon der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört alsdann die Thätigkeit zweier anderer Nürnberger Kunstschreiner an, des Hans Wilhelm Beheim († 1619), der besonders in Herstellung von Tafelwerk, Decken und Kästchen mit Einlagen Bedeutendes leistete, und des Jacob Hepner († 1645), von dem Neudörffer a. a. O., S. 213 berichtet, dass er „das geflammte Hobeln, in Eben- und ander Holzarbeit, erstlich anhero (d. i. nach Nürnberg) gebracht,

1) Ein Schubladenschrank, angeblich von seiner Hand, mit Säulen und reich verzierten Füllungen in Alabaster ist abgebildet bei Demmin, a. a. O., S. 18.

auch davon schöne Kästlein, Rahmen und dergleichen gemacht habe“. Man verstand unter „geflammtem Hobeln“ die Kunst, das Holz wellenförmig zu hobeln, um es dann im ganzen zu Schränken und anderen Möbeln oder in Streifen zersägt zu welligen Holzeinlagen zu verwenden. Als Erfinder dieses Verfahrens wird — ob mit Recht, sei dahingestellt — ein Franzose Namens Guillo t genannt, nach dem dasselbe die Bezeichnung guilloché erhalten habe. Hepner soll, wie Doppelmayr¹⁾ überliefert, diese Kunst von seinem Schwiegervater Hans Schwanhart²⁾ überkommen und zu hoher Vollendung gebracht haben.

Neben Nürnberg war, wie schon erwähnt, Augsburg der Ort, an welchem im 16. und 17. Jahrhundert die Intarsia sich zu hoher Blüte entfaltete. Paul von Stetten gedenkt derselben in seiner Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg (1779). „Vornämlich aber, so sagt er S. 113, war die sogenannte eingelegte Arbeit von vielfarbigem Holze sehr gesucht, und diese wusste man an wenigen Orten in Deutschland, so wie hier zu verfertigen. Die Künstler ahmten dadurch die Malerey nach, und Maler gaben ihnen dazu die Anleitung. Meistens waren es architekthische und perspektivische Vorstellungen, wie der Maler Lorenz Stör dergleichen in Holzschnitten herausgegeben hat: aber auch Prospekte von Städten, Blumenstücke, auch wol historische Vorstellungen, die aber wenig glückten. Diese Arbeiten, darunter wirkliche Kunststücke waren, wurden weit und breit gesucht und wol bezahlt“

Diese wenigen Bemerkungen Stetten's sind für uns

1) Histor. Nachricht von den Nürnbergisch. Mathematicis und Künstlern (1730), S. 298.

2) Vgl über ihn Doppelmayr, a. a. O., S. 295. Er starb 1612.

von hohem Interesse, weil sie wichtige Andeutungen über die technische und gegenständliche Seite der in Augsburg geübten Intarsiakunst enthalten. Wir erfahren aus ihnen einmal, dass Hölzer von verschiedener Färbung verwandt und so geschickt zusammengefügt wurden, dass die vollendeten Werke den Eindruck von Gemälden machten, so dann dass, ebenso wie in Italien, architektonische und perspektivische Intarsien das Hauptthema der Meister bildeten, daneben aber auch Städtebilder und Stilleben, ja sogar geschichtliche Ereignisse nicht selten dargestellt wurden. Dabei ist es interessant und charakteristisch für den gesunden Sinn und guten Geschmack des damaligen Publikums, dass die Darstellungen der letzteren Art derselbe Vorwurf trifft, den wir ähnlichen Stoffen der italienischen Intarsiatoren nicht ersparen konnten.

Was die technische Seite dieser Kunst anbetrifft, so besitzen wir hierfür noch ein älteres Zeugnis, das die Herstellung der Intarsien in anschaulicher Weise schildert. Es findet sich in einem 1669 erschienenen Buche, welches von der Kunst der Malerei handelt¹⁾ und den gelehrten Philologen und Altertumskenner Joh. Scheffer zum Verfasser hat, und lautet nach A. Ilg's²⁾ Übersetzung folgendermassen: „Die Holzarbeiter malen mit ganz dünnen Holzblättchen, die in verschiedener Weise gefärbt sind, indem sie dieselben in die, nach der Form der Bildwerke ausgetieften Tafeln einlegen, befestigen sie mit Leim und polieren sie, damit sie vollkommen glatt seien, an der Oberfläche mit einem Eisen. — Malereien dieser Art macht man heute an Tischen und Schmuckkästchen (oder Präsentierteller?), und zwar auf äusserst kunstvolle Weise. Es werden so auch selbständige Gemälde, welche

1) *Graphice id est de arte pingendi liber* (p. 53).

2) Technische Mitteilungen über Intarsia aus alten Kunstschriftstellern in d. Blättern f. Kunstgewerbe II, S. 22.

die Werke der vorzüglichsten Meister nachahmen, zusammengesetzt. Man lässt kleine, sehr dünne Blättchen von Birnen- oder Lindenholz zuerst von verschiedenen Färbstoffen durchdringen, die durch gewisse Künste bereitet sind, so dass sie das Holz innen und aussen gleichmässig färben. Dann giebt man ihnen verschiedene Gestalt, wie die Art des Bildes es verlangt, schneidet sie nach Grösse und Form und fügt sie durch Leimen in das Brett ein. An Stelle der Hölzer nimmt man auch zuweilen in feine Streifen geschnittene Knochen, Horn und die Schalen der Schildkröte, auch Elfenbein und Silber. Die ganze Arbeit nennen die Deutschen „Einlegen“ oder „Furnieren“, obwohl dieses von jenem sich dadurch unterscheidet, dass hier kein Teil aus der Tafel herausgenommen ist, in welcher solche Figuren eingelegt sind, sondern man das Ganze bedeckt.“

Die Genauigkeit, mit welcher hier das technische Verfahren geschildert wird, mag die Anführung dieser ganzen Stelle in wortgetreuer Übersetzung rechtfertigen, um so mehr als diese Schilderung das schon oben im allgemeinen über die Technik Gesagte in mancher Hinsicht zu ergänzen im stande ist. Nimmt man hierzu noch eine Bemerkung bei Stetten, a. a. O. II, S. 36, wonach die erste sogenannte Furniermühle, welcher sich die Schreiner zum feineren Schneiden der selteneren, als Einlagen benutzten Holzarten bedienten, von einem gewissen Georg Renner, einem Augsburger Lechmeister, erfunden und eingerichtet sei, so dürfte man eine ziemlich anschauliche Vorstellung von der Herstellung der Intarsien und der Arbeitsweise der deutschen Intarsiatoren haben.

Unter den letzteren, soweit sie in Augsburg thätig waren, werden uns als die hervorragendsten folgende genannt: Lorenz Strohmeier und Barthel Weis-
haupt, die der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörten und u. a. kunstvolle Schränke für Kaiser Carl V.

und seinen Sohn König Philipp II. fertigten; ferner Hieronymus Fleischer, der um 1600 ebenfalls in diesem Fache thätig war, und dessen Zeitgenosse Daniel Schicker, der besonders in Herstellung von eingelegten geschichtlichen Bildern Vorzügliches leistete. Unter den späteren Meistern zeichneten sich alsdann vor allem Joh. Georg Härtel und Melchior Baumgartner aus, während die Thätigkeit Heinrich Eichler's († 1719) bereits dem 17. bzw. 18. Jahrhundert angehört. Beide waren auch mehr auf anderem Gebiete thätig insofern, als sie neben der Intarsia im engeren Sinne auch Einlegearbeiten mit Anwendung von Perlmutter, Stein, Glas u. s. w. herstellten und auf diese Weise aus der schlichten und einfachen Technik eine prunkvolle und überladene machten. Noch weiter ging dann auf diesem Wege Eichler's Schüler Joh. Mann († 1754), dessen Schreibische, Kabinette, Spiegel und dergleichen mit Bernstein, Lapislazuli, Schildpatt und anderen glänzenden Stoffen überreich besetzt und eingelegt waren.

Von urkundlich oder anderweitig beglaubigten Werken dieser in Nürnberg und Augsburg thätig gewesenen Meister sind nur wenige noch erhalten; trotzdem darf mit Bestimmtheit angenommen werden, dass eine grosse Zahl der heute noch überall vorhandenen Arbeiten dieser Art auf sie zurückgeht, ja vielleicht sogar von ihrer Hand gefertigt worden ist.

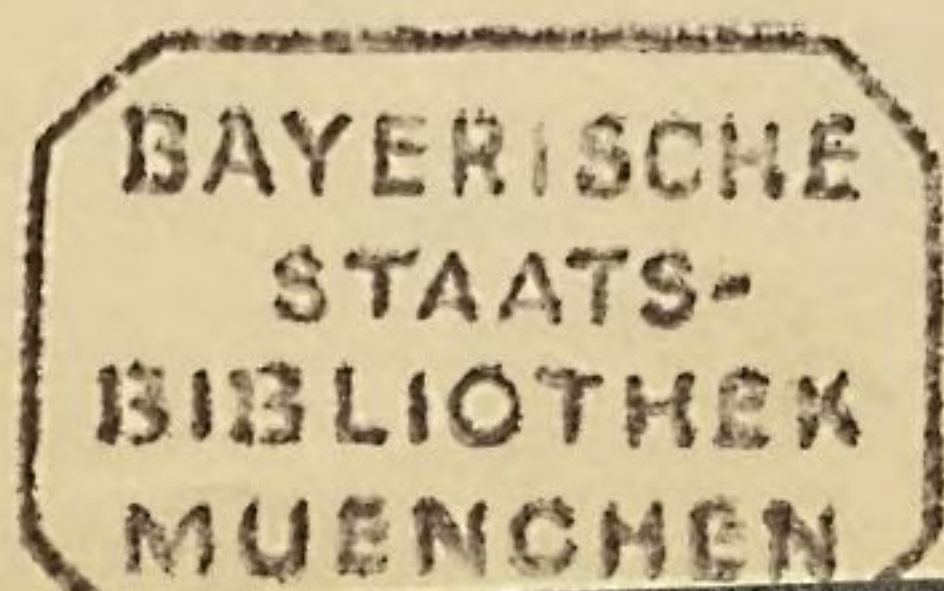
Meist sind es kleinere Möbel und Geräte, die in diesen beiden süddeutschen Städten hergestellt wurden, vor allem Laden und Truhen, die schon frühzeitig zur Aufbewahrung von Wäsche, Kleidern und, wenn sie kleineren Formates waren, auch vom Silbergerät des Hauses dienten.

Die Truhen, schon im Altertum bekannt und im Mittelalter zu kirchlichen und weltlichen Zwecken weit verbreitet, waren in Italien die einzigen Aufbewahrungsmöbel und als solche in mannigfaltiger Weise verziert.

Die älteren aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts, meist lange Kasten mit glatten Wänden, tragen gewöhnlich Verzierungen in Stuckmasse mit reicher Vergoldung; später zur Zeit der Frührenaissance werden sie architektonisch gegliedert und mit aus Formen gepressten, reizenden Ornamenten sowie mit Malereien bedeckt; schliesslich treten mit zunehmender Prachtliebe an Stelle dieses handwerksmässig hergestellten Schmuckes reiche Schnitzereien und Einlagen in Holz. Schöne und interessante Beispiele von italienischen Truhen des 16. Jahrhunderts mit eingelegter Holzarbeit sind u. a. im Kunstgewerbeblatt II, S. 49 und unter Figur 16 abgebildet. Die letztere, welche im Besitze der Herzogin Jacobäa von Bayern war und sich früher auf dem Schlosse Trausnitz bei Landshut befand, jezt aber im bayerischen Nationalmuseum zu München aufbewahrt wird, ist eine sogenannte Brauttruhe aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Derartige Truhen waren zur Aussteuer einer Braut aus vornehmem Stande bestimmt und seit Jahrhunderten überall im Gebrauch. Die Lisenen und Verzierungen der Frieze bestehen aus Schnitzwerk, während die Flächen der Füllungen mit Bildwerk aus verschiedenen Hölzern (Ahorn-, Nuss-, Eichen-, Fichten- und Pflaumbaumholz) reich eingelegt sind. Der Bildschmuck zeigt, der Neigung der Zeit nach perspektivischen Darstellungen folgend, geöffnete Schränke mit Musikinstrumenten, verschiedenen Spielen und allerlei Gerätschaften. Andere derartige Truhen befinden sich u. a. in besonders schöner Auswahl im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

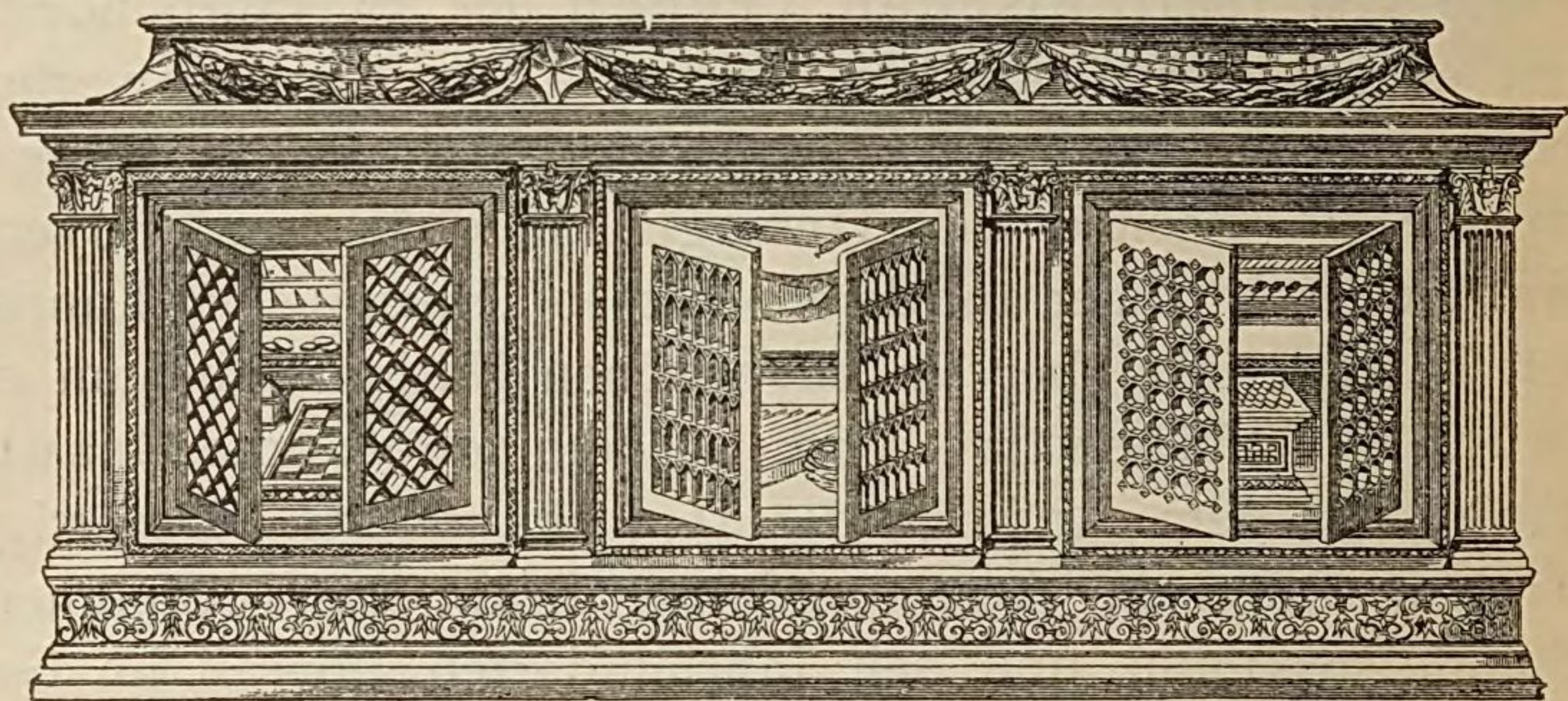
Die deutschen Truhen der Renaissance — denn was wir von ihnen aus älterer Zeit, aus der Epoche des gotischen Stiles besitzen, ist mit wenigen Ausnahmen italienischer Herkunft — unterscheiden sich von den gleichzeitigen Truhen Italiens vor allem dadurch, dass sie, ähnlich wie die Schränke, die architektonische Gliederung

Scherer, Intarsia.



stärker betonen und aufs reichste mit Einlagen geschmückt sind. Charakteristische Beispiele deutscher Truhen finden sich u. a. im Kunstgewerbeblatt IV S. 95 und in „Kunst u. Gewerbe“ 1887, S. 327, ferner bei Lacher, Mustergültige Holzintarsien der deutschen Renaissance aus dem 16. und 17. Jahrhundert, Taf. 16—18, 22 und bei Bucher, Geschichte der technischen Künste III S. 239.¹⁾

Fig. 16.



Brauttruhe. Italien.

Hierher gehört auch die bei Becker und von Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance II, Taf. 24 abgebildete Brauttruhe, die für ein Brautpaar aus den Familien Heldritt und Marschall von Ostheim bestimmt gewesen ist und einen reichen ornamentalen wie figürlichen Schmuck trägt, der aus Einlagen in gelbem, hell- und dunkelbraunem Holze besteht. Die Dreifaltigkeit, die weiblichen Figuren, welche England und Portugal darstellen, die Jagd, sowie die oberen acht Wappenschilde sind mit Holz von dreierlei

¹⁾ Andere schöne Truhen, darunter eine mit eingelegten Architektur-
stücken aus dem Jahre 1576, besitzt das bayerische Nationalmuseum in München.

Abstufungen, die Blätter der Bäume im Jagdbilde aus grün gefärbten Hölzern hergestellt.¹⁾

Im ganzen verwandte man buntgefärbte Hölzer, wie sie namentlich die ausgeartete italienische Intarsiakunst mit Vorliebe benutzte, in Deutschland weit sparsamer und seltener. Zwar brannte und färbte man die Hölzer, wie wir oben aus der Schilderung bei Scheffer ersahen, aber im allgemeinen überschritt man dabei kaum die den verschiedenen Holzarten von Natur eigenen braunen und gelblichen Töne; nur grün kam häufiger zur Verwendung, daneben auch das weiss des Elfenbeins.

Die warme und harmonische Färbung, die mit Anwendung so bescheidener Mittel erzielt wurde, finden wir auch bei einer zweiten Art von Möbeln, deren Herstellung ebenfalls in jenen beiden süddeutschen Städten besonders gepflegt wurde. Es sind die „Kabinetts“ oder Kunstschränke, die in Spanien erfunden, durch Italien besonders in den Handel gebracht um die Mitte des 16. Jahrhunderts allgemein verbreitet waren und als eine Besonderheit der Renaissance zu betrachten sind. Zwar gingen dieselben auch noch in das folgende Jahrhundert hinüber, verloren aber bald ihren einfachen, edlen Charakter und arteten in Spielerei und äusseren Prunk aus. Kastenähnlich und versehen mit Doppelthüren und vielen z. T. versteckten Schubladen und Fächern, um Kostbarkeiten und Seltenheiten darin aufzubewahren, wurden sie entweder auf einen Tisch gestellt oder hatten ein eigenes,

1) Eine andere, sehr schöne Brauttruhe aus dem Jahre 1579 für Herzog Ludwig II. von Württemberg und Markgräfin Dorothea Ursula von Baden ist abgebildet bei Lambert und Stahl, Das Möbel, Taf. 40. 41. Siehe ferner auch Meisterwerke schwäb. Kunst auf der schwäb. Kreisausstellung zu Augsburg 1886, Taf. 5. Die hier abgebildete Truhentwand mit farbigen Intarsien und den Wappen von Württemberg und Baden ist das Werk eines Meisters Andreas Winckle und stammt aus demselben Jahre wie die zuvor genannte Brauttruhe.

von Karyatiden oder Säulen getragenes Untergestell. Dabei waren sie — allerdings nicht immer zu ihrem Vorteil — mit Verzierungen in allen möglichen Stoffen aufs reichste ausgestattet; Elfenbein, Zinn, Bernstein, Glas, Schildpatt dienten zu ihrer Ausschmückung, vor allem aber kostbare Hölzer. Die aus letzteren hergestellten Einlagen bedeckten sämtliche Ansichtseiten sowie die inneren Flächen der Schubladen, Fächer und Thüren und bildeten hauptsächlich ornamentale Verzierungen, daneben aber auch Landschaften sowie Architekturen und zuweilen sogar figürliche Darstellungen. Ein prächtiges Stück von reichster Gesamtwirkung und vorzüglichster Ausführung befand sich in der 1886 zu Köln versteigerten Sammlung E. Felix (Auktionskatalog 1054). An diesem Kunstschreine waren die äusseren Flächen und die innere Seite des vorderen Deckels mit Einlagen in verschiedenfarbigem Holze versehen, welche reich gegliederte Palastarchitekturen, Trophäen und Blumenbouquets in ornamentalen Umrahmungen darstellten, während die Füllung der Thüre und die Friese der Schubladen mit Reliefs in Bux geschmückt waren. Ein anderer schöner Kabinettkasten mit Intarsien ist bei v. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes zu S. 146 abgebildet.¹⁾ Am bekanntesten und bedeutendsten unter allen noch erhaltenen deutschen Kunstschränken ist der im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrte sogenannte pommersche Kunstschrank, den Philipp Hainhofer in Augsburg 1617 für Herzog Philipp II. von Pommern machen liess und an welchem neben dem berühmten Kunsttischler Ulrich Baumgartner eine ganze Schar von Künstlern und Handwerkern, Gold- und

1) Ein ungemein reich intarsiertes Kunstschränkchen findet sich in dem jüngst erschienenen Auktionskataloge der Kunstsammlung Vincent in Konstanz, Nr. 1015. Die Innenseite des Deckels sowie die Schubladenfriese und Thürfüllungen sind hier aufs reichste mit Intarsien geschmückt.

Silberschmiede, Maler, Uhrmacher, Drechsler, Bildhauer, Kupferstecher, Schlosser u. s. w. mitarbeitete.¹⁾ Andere schöne Werke dieser Art mit Holzmosaik in mannigfachster Ausstattung besitzt das Nationalmuseum in München.²⁾

Doch nicht nur in Augsburg und Nürnberg, sondern auch an anderen Orten wusste man solche Prachtschreine herzustellen. So war es in Dresden vor allem der Kunsttischler Hans Schifferstein, der bis gegen 1631 thätig war und durch seine trefflichen Werke im königl. historischen Museum daselbst bekannt geworden ist. Es sind in erster Linie Kunstschränke aus dem Ende des 16. Jahrhunderts mit herrlich eingelegten Elfenbeinfiguren und Ornamenten, teils schwarz auf weissem Grunde, teils umgekehrt. Zwei Teile eines besonders schönen Prachtschranks von seiner Hand sind im Kunsthandwerk I, Taf. 77, abgebildet. Der ganze Schrank, dem sie angehören, ist mit Ebenholz furniert, in welches Einlagen von braunem Cypressenholz und Elfenbein eingelassen sind. Dabei ergänzen sich die Muster der Innen- und Aussen-seite in der Weise, dass, was dort weiss, hier braun, was

1) Abgeb. bei v. Falke, Gesch. d. deutsch. Kunstgewerb. zu S. 133 und im Jahrbuch der preuss. Kunstsamml. V.

2) Siehe u. a. Issel, Wandtäfelungen und Holzdecken. Text S. 44. An dieser Stelle muss auch der im Leipziger Kunstgewerbemuseum befindliche Schubkastenschrank erwähnt werden, der im Kunstgewerbeblatt III, S. 76 (Einzelheiten auf Tafeln daselbst) abgebildet ist. Dieses Möbel, eine Tiroler Arbeit aus dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, zeichnet sich durch einen ungemeinen Reichtum an eingelegten Verzierungen aus und darf in dieser Hinsicht geradezu als eine Fundgrube von Motiven für die verschiedensten Zweige des Kunsthandwerks bezeichnet werden. Die verwendeten Architekturformen sind barock, die Motive der Verzierungen höchst grotesk; reiches Rankenwerk, von Affen, Füchsen, Kaninchen, Eichhörnchen und anderem z. T. phantastischen Getier belebt, bedeckt die sämtlichen Flächen des Möbels in geschmackvollster Weise. Daneben kommen auch rein figürliche Darstellungen vor, wie z. B. auf der Aussenseite der äusseren Thüren je ein Ritter zu Ross in der Tracht des dreissigjährigen Krieges.

braun, schwarz und was schwarz, weiss ist. Es sind also beim Aussägen der Ornamente die sämtlichen Abfälle stets als neues Ornament verwertet worden. (Vgl. auch Kunsthandwerk II, Taf. 55.) Ausser solchen Prachtschränken hat Schifferstein auch Tische, Pulte und dergleichen von kostbarem Holz mit Einlagen von seltenen Hölzern, Elfenbein u. s. w. hergestellt; so lieferte er u. a. für den Kurfürsten Johann Georg I. im Jahre 1615 einen Schreibtisch „von allerlei fremden Holz und sonst künstlich gemacht“.

Gleichzeitig mit Schifferstein arbeitete in Dresden als Kunstschreiner Hans Kellerthaler, von dessen Hand das dortige historische Museum Schmuckschränken aus Ebenholz mit vergoldeten Silberornamenten besitzt.

Neben Dresden war ferner München der Ort, wo Einlegearbeiten in Holz von besonderer Schönheit hergestellt wurden. Hier lernen wir einen Meister Simon Winkler kennen, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte. Den Hauptzweig seiner Thätigkeit bildeten Kästchen für verschiedenen Gebrauch mit schönen Einlagen von Holz und Elfenbein; ein derartiges, als Behältnis für Pfeile dienendes Kästchen, vermutlich eine Arbeit dieses Meisters, besitzt das bayerische Nationalmuseum.

Endlich sehen wir im 17. Jahrhundert zwei Meister in dieser Kunstgattung zu Eger beschäftigt, N. Fischer und seinen Sohn Johann Georg, die beide besonders schöne Schachspiele mit Einlagen aus Holz, Perlmutter und anderen Stoffen herstellten. Ein Werk von der Hand des letzteren, ein als Reliefmosaik in farbigen Hölzern ausgeführtes Spielbrett mit der Darstellung der Schlacht bei Zama befindet sich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Ein Landsmann und Zeitgenosse dieser beiden Künstler, Adam Eck, galt für den Erfinder der sog. Relief-

intarsien, wie man eine Gattung von farbigen Holzeinlagen in Flachbildnerei benannt hat, bei denen die eingelegten Hölzer nicht nur aus dünnen Furnieren bestehen, sondern in oft bedeutender Dicke derartig ineinander gefügt sind, dass man durch Schnitzerei ein farbiges Relief herstellen konnte. Die Reliefintarsia, deren Herstellung eine grosse Geschicklichkeit voraussetzte, ist also eine Verbindung von Einlegearbeit und Schnitzerei, durch welche neben der farbigen zugleich eine plastische Wirkung erzielt werden soll. Die in dieser Kunst thätig gewesenen Meister benutzten dieses Verfahren meist zur Herstellung von Bildtafeln in dem mässigen Geschmacke jener Zeit, die zur Einfügung in feinere Möbel bestimmt waren. Derartige Arbeiten, die im Kunsthandel, nicht ganz mit Recht, unter der Bezeichnung „Prager Arbeit“ zusammengefasst werden, sind heutzutage ziemlich selten; ein schönes Beispiel befand sich in der Sammlung Felix (Auktionskatalog 945). Es war eine viereckige Platte mit der „Weckung der Eifersucht“ nach A. Dürer's bekanntem Kupferstich, z. T. in mehrfarbigem Holze eingelegt, z. T. in Flachbildnerei ausgeführt und als ein Werk G. Fischer's bezeichnet.¹⁾

Während an den bisher genannten Orten die Intarsia vorzugsweise bei kleineren Möbeln und Geräten zur Verwendung kam, erfuhr diese Kunstweise allmählich eine wesentliche Erweiterung dadurch, dass sie auch die Tafelungen der Wände und giebelgekrönte Thüren sowie das grössere Mobiliar mit ihrem Schmucke überzog.

Die in Deutschland ganz besonders ausgeprägte Vorliebe für Holzdekoration war einmal durch die Natur selbst, d. h. durch den Holzreichtum des Landes veranlasst,

1) Andere interessante Werke dieser Art besitzt das Herzogl. Museum zu Braunschweig und das Berliner Kunstgewerbemuseum.

sodann durch die alte Gewohnheit der Deutschen, in Wäldern ihre Wohnstätten aufzuschlagen und diese sowie deren Ausschmückung in Holz auszuführen. Diese Gewohnheit vererbte sich auf die folgenden Zeiten. Besonders wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts die Sitte allgemein, die Säle der Rathäuser in den reichen Handelsstädten sowie die Zimmer in den Häusern der wohlhabenden Bürger und in den Schlössern und Burgen des Adels ganz oder bis zu einer gewissen Höhe mit Holz zu bekleiden. An diesen Tafelwerken entfaltete sich in der geschmackvollen Einteilung der Felder und der wohl erwogenen Verteilung von erhabener und eingelegter Arbeit der hohe künstlerische Sinn und die ganze Fülle von Reichtum und Schönheit, wie sie dieser Zeit eigen waren. Der Norden und Süden Deutschlands wetteiferten in der Herstellung von bewunderungswürdigen Werken dieser Art, aus deren grosser Zahl wir einige hier hervorheben, die wegen ihres Intarsienschmuckes besonderer Beachtung wert erscheinen.

Eins der hervorragendsten Beispiele überhaupt und wohl das berühmteste in ganz Norddeutschland, um hier zu beginnen, ist die sog. Kriegsstube im Rathause zu Lübeck, deren mit Intarsien und Schnitzwerk — denn beides findet sich in der Regel vereint — reich versehene Wandverkleidung, wie die neueste Forschung festgestellt hat, in den Jahren 1598/99 von einem Meister Antonius Evers, dem damaligen Ältermann des Tischleramtes, und seinen Gesellen angefertigt wurde.¹⁾ Im Laufe der Zeit stark beschädigt, in den letzten Jahren aber stilgemäss wieder hergestellt macht dieselbe mit ihren erhabenen und eingelegten Verzierungen in Füllungen, Thürbegründungen, Säulen und Friesen einen prächtigen, aber bei

¹⁾ Proben sind veröffentlicht in der Gewerbehalle 1885, Taf. 77, 78; 1888, Taf. 7. Siehe Mitteilung. d. österr. Mus. f. Kst. u. Industrie 1886, S. 171.

der massvollen Verteilung des Schmuckes durchweg harmonischen und vornehmen Eindruck (Fig. 17). Glänzender in der Gesamtwirkung, allein nicht frei von einer gewissen Überkünstelung erscheint der in den Jahren 1566—1578 ausgeführte Ratsaal zu Lüneburg. Hier sind es vor allem die vom Meister Albert von Soest im Jahre 1568 angefertigten herrlichen Schnitzereien der Ratsherrensitze und die Thüren, welche jene prunkvolle Wirkung hervorbringen, während die mit Intarsien geschmückten Holzbekleidungen der Wände und die Schranken der sog. Laube verhältnismässig einfach gehalten sind. Auch Braunschweig hat in dem kleinen Saale des Neustädter Rathauses ein einfaches, aber schönes Beispiel einer aus dem Jahre 1573 stammenden Wandvertäfelung, bei welcher vor allem die Thüre bemerkenswert ist. Das Mittelfeld derselben ist wie Mauerwerk gequadert und zeigt eine flache Nische, deren Füllung aus einer in Intarsia ausgeführten, stilisierten Topfpflanze besteht, auf deren Zweigen Vögel sitzen.¹⁾ Eine tüchtige Arbeit dieser Art besass weiterhin Halle in dem 1882 abgebrochenen sog. Thalhouse. Es war eine Wandvertäfelung im Chörlein aus dem Jahre 1594, die mit vielfarbigen Intarsien, Architekturperspektiven und Blumenvasen,

Fig. 17.



Von der Vertäfelung der sog. Kriegsstube zu Lübeck.

1) Abgeb. bei Lachner, Geschichte d. Holzbaukunst in Deutschland, Fig. 166.

verziert war.¹⁾ Interessant ist ferner auch die bei Lacher, a. a. O., Taf. 25 abgebildete Sockelfüllung einer dem Jahre 1563 angehörigen Täfelung in der Ratsstube zu Breslau; dieselbe ist aus mehrfarbigen Holzarten hergestellt und mit schönen Intarsien ausgelegt, zu denen teils ornamentale Motive, in welchen z. T. noch das Blattwerk im Stile der Kleinmeister vorherrscht, teils figürliche Darstellungen (Opferung Isaak's und ein Architekt) gewählt sind.²⁾ Endlich sei hier noch Danzig genannt, das in der Sommerratsstube seines Rathauses ein prächtiges, holzgeschnitztes Portal und eine reich in Holz geschnitzte, mit Intarsien versehene Wandvertäfelung aus dem Jahre 1596 besitzt. Die malerische Ausstattung dieses Raumes rührt von dem bekannten holländischen Künstler Vredeman Vriese aus Leeuwarden her, während die Schnitzwerke ein gewisser Simon Herle, wahrscheinlich ein einheimischer Meister, arbeitete.

Wenden wir uns nunmehr dem Süden Deutschlands zu, so begegnen wir auch hier zahlreichen Werken dieser Art. So befindet sich, um nur einige derselben zu erwähnen, auf der Veste zu Coburg in dem sog. Hornzimmer, das zu den im Auftrage des Herzogs Johann Casimir seit 1596 ausgeführten Werken gehört, eine Wandvertäfelung und Decke mit glänzenden Intarsien, vermischt mit plastischen Verzierungen.³⁾ In den durch reich verzierte, kleine Pfeiler abgetheilten Wandfeldern sind in drei Abteilungen übereinander grössere und kleinere Intarsia-gemälde, welche Landschaften und Jagdszenen darstellen, angebracht. Ein Teil dieser aus verschiedenfarbigen Höl-

1) Abgeb. bei G. Schönermark, Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Halle Fig. 211.

2) Proben der älter. Intarsien bei Ortwein-Bischof, Deutsche Renaissance, Bl. 14.

3) Abgeb. bei Puttrich, Denkmale d. Baukunst d. Mittelalters in Sachsen II, Nr. 3. 4.

zern zusammengesetzten Arbeiten soll nach Aquarellen Lucas Cranach's, ein anderer nach Zeichnungen des damaligen herzoglichen Hofmalers Wolf Birkner hergestellt sein; alles ist geistvoll und launig aufgefasst und mit feinem Geschmacke durchgeführt. Ein anderes interessantes Werk dieser Gegend ist die Zimmervertäfelung aus dem fränkischen Schlosse Höllrich bei Gemünden, die zugleich mit einem andern Werke derselben Art, von dem noch unten die Rede sein wird, 1884 für das Berliner Kunstgewerbemuseum erworben wurde. Freilich ist an dieser Vertäfelung, deren Ausführung zwischen 1540 und 1550¹⁾ fällt, der Skulptur die Hauptrolle zugefallen, während die Intarsia nur auf die Thüre, deren Füllungen ein phantastisches Ornament und ein doppelflügeliges Thor mit einem Stadtturm im Hintergrunde enthalten, und den oberen Teil der Nische für das Waschbecken beschränkt geblieben ist. Ein weiteres charakteristisches Beispiel bietet das aufs schönste intarsierte Zimmer im Hafner'schen Hause zu Rothenburg a. T., das, wenn auch unvollkommen, bei Lübke in seiner Geschichte der deutschen Renaissance Fig. 123 abgebildet ist.²⁾ Eine der prächtigsten Decken mit plastischem Schmucke und farbigen Intarsien in 40 grossen Feldern, von denen jedes in unerschöpflicher Phantasie immer anders komponiert ist, befindet sich im oberen Saale der alten Residenz zu Landshut.³⁾ Von diesem Werke, das dem Ende des 16. Jahrhunderts (1582?) angehört, giebt Lacher in seiner schon angeführten, verdienstvollen Veröffentlichung zwei charakteristische Proben, eine

1) Nach A. Pabst (Kunstgewerbeblatt II, S. 181) zwischen 1560 und 1580.

2) Ein Teil der Täfelung, die vermutlich aus dem Jahre 1506 stammt, abgeb. bei Issel, a. a. O., S. 45. Die eingelegten Ornamente bestehen aus weissem Ahorn und aus dunkel und schwarz gebeiztem Birnbaumholz.

3) Sollte der aus Landshut gebürtige Meister Sixtus Löblein mit diesem Werke in Verbindung stehen?

Thürfüllung (Taf. 19) und eine Deckenfüllung aus einer Kassette (Taf. 20). Ganz ähnlich dieser Landshuter Decke ist eine andere, die sich in einem Saale des Gemeindehauses zu Näfels in der deutschen Schweiz befindet.

Das hervorragendste und interessanteste Werk dieser Gegend ist aber unzweifelhaft die Zimmervertäfelung, welche sich ursprünglich im Schlosse Haldenstein bei Chur befand und von da 1884 in den Besitz des Kunstgewerbemuseums zu Berlin übergegangen ist.¹⁾ Die Vertäfelung gehört dem Jahre 1548 an und wurde, worauf die Darstellungen der Intarsiabilder hinzuweisen scheinen, vielleicht mit Hilfe italienischer Arbeiter ausgeführt; denn in dieser Gegend war, ebenso wie in Steiermark, von dem weiter unten die Rede sein wird, eine Verschmelzung deutschen und italienischen Kunstgeistes nicht nur leicht möglich, sondern sie hat auch, wie sich beweisen lässt, tatsächlich und schon frühe stattgefunden. Die Intarsien dieser Vertäfelung, 12 an der Zahl, befinden sich über dem Gesimse unter der Decke und stellen Strassen und Architekturbilder, von Palästen umgebene Höfe sowie Säulenhallen und Festungen im italienischen Charakter dar. In sämtlichen Bildern macht sich ein entschiedenes Streben nach kräftiger Farbenwirkung geltend, die nicht nur durch natürliche gelbe und braune Töne des Holzes, sondern auch durch Verwendung von Blau und Grün hervorgebracht wird. Dazu tritt die interessante Beobachtung, dass die Arbeit in der Art der perspektivischen Behandlung und der feinen malerischen Berechnung beim Zusammenfügen der Hölzer lebhaft an die Intarsien vom Chorgestühl des oben genannten Pantaleone de Marchis erinnert, so dass, wenn auch ein Zeitraum von ungefähr 40 Jahren beide Werke trennt, doch ein stili-

1) Vgl. A. Rosenberg, Zimmervertäfelungen d. deutsch. Renaissance. Kunst u. Gewerbe 1885, S. 193 ff.

stischer Zusammenhang unverkennbar ist, der sich, z. T. wenigstens, durch die Nachbarschaft von Chur und Tirano erklären mag.¹⁾

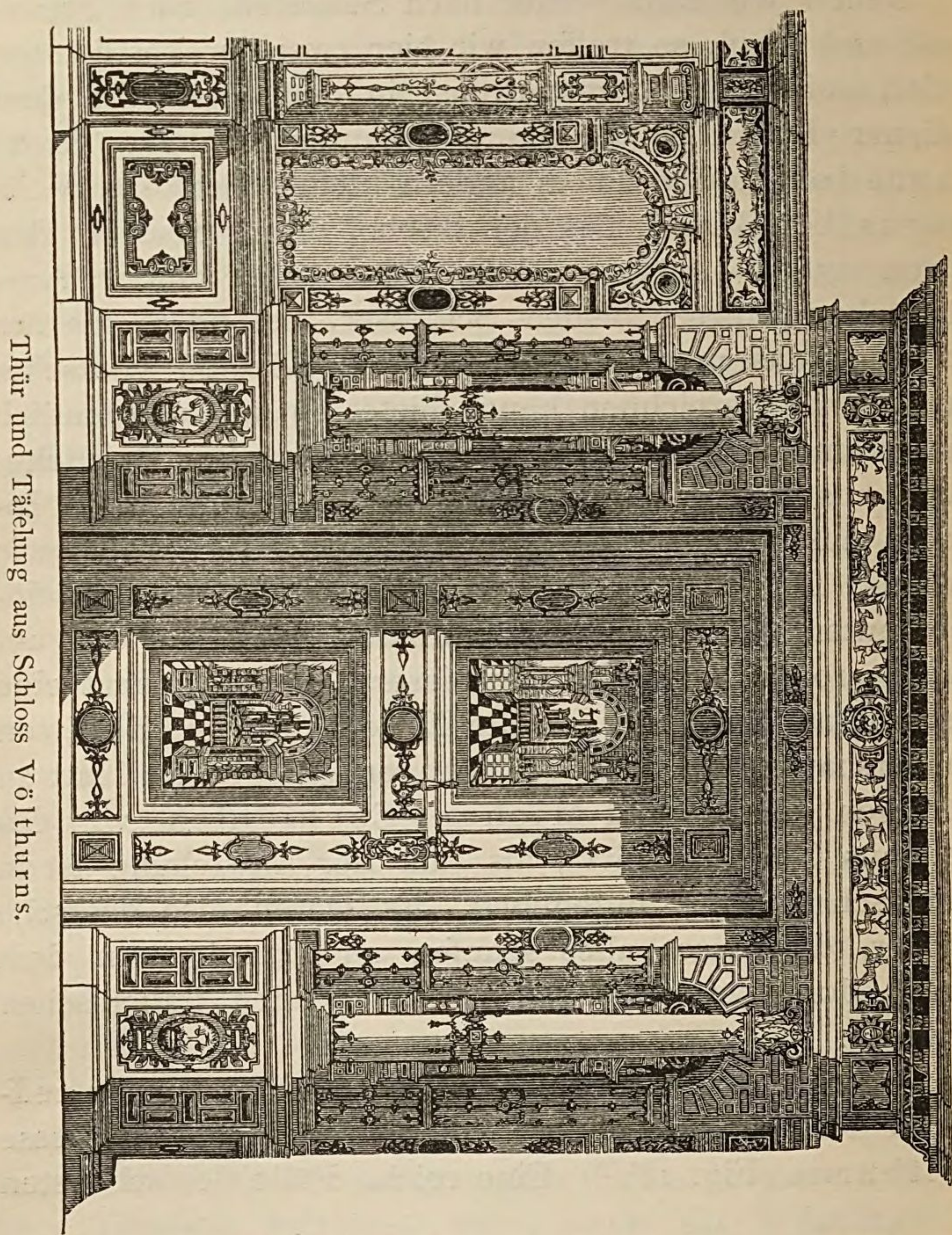
Gehen wir dann weiter nach Südosten, nach Steiermark und Tirol, so treffen wir hier zwei der köstlichsten Perlen deutscher Schreinerkunst in dem 1550 von dem Italiener Domenico de Lallo erbauten Schlosse Radmannsdorf und in einem andern kleinen Schlosse, Völthurns bei Brixen, das der Bischof dieser Stadt in den Jahren 1580 — 1585 errichten liess. Die innere Ausschmückung dieser beiden Schlösser, besonders die des letzteren, das man geradezu als ein Kleinod deutscher Renaissance bezeichnen kann, bietet ein ausserordentlich reiches und schönes Beispiel geschmackvoller Holzdekoration aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Intarsien aus Schloss Radmannsdorf, ein Holzportal sowie Sockel-, Thür-, Aufsatz- und Pilasterfüllungen mit eingebrannten Schattierungen, enthält Lacher's Werk auf Taf. 2—10. Als Verfertiger dieser Arbeiten nennt eine Inschrift an einem der Portale Nicolaus Kenthel „von Lundershausen nae bey Weldrungen gelegen im lantt zu Döringen gelenn“ und Michael Cschidnich „von Cametz aus Ober Lausnitz“; als Jahr der Entstehung ist in der Inschrift 1564 angegeben. Es waren also deutsche Meister, die dieses alles schufen unabhängig von dem gerade dort besonders stark herrschenden italienischen Einflusse.

Grossartiger noch in der Gesamtwirkung, unübertrefflich in der Einzelausführung sind die Intarsien im Schlosse Völthurns (Fig. 18).²⁾ Eine reiche Fülle der schönsten

1) Auch Basel hat in seinem „Spiesshof“ ein kleines Zimmer mit reicher Täfelung und zierlich eingelegten Ornamenten (1601).

2) Vgl. G. Dahlke, Ein Schatzkästlein der Renaissance in Südtirol. Kunst u. Gewerbe 1885, S. 33 ff.

ornamentalen Motive und architektonischer Darstellungen in perspektivischer Vertiefung und farbiger Schattierung entfaltet sich hier an Wandbekleidungen, Thüren, Decken



Thür und Tafelung aus Schloss Völthurns.

Fig. 18.

und Gestühlen. Rankengewinde, Pflanzen mit Knospen, Blumen aus vasenartigen Gefässen emporsteigend und figürliche Darstellungen, leicht und dunkel abgestuft, wechseln in bunter Mannigfaltigkeit. Besonders schön

erscheint die Wandvertäfelung mit ihren in Form und Farbe unaufhörlich wechselnden Einlagen. „Sockelglieder und Polster, Gebälk und Bogenfeld sind von schmalen Blättern mit Knospen oder Fruchtansätzen durchzogen, deren zierliche, grün und gelb schattierte Formen sich mit braunen, hell und dunkel abgestuften Rollen oder Bändern verschlingen, die mit dem Pinsel in perspektivischer Ansicht ausgeführt erscheinen und doch nur durch den Wechsel des verschiedenfarbigen, hier und da gebeizten Holzes Licht und Schatten erzeugen.“ Wie von der Hand eines Malers geschaffen erscheinen auch im Licht- und Schattenspiel der zarten Farben die Intarsien am Frieze der Thüre, die eine Hirsch- und Bärenjagd darstellen, und diejenigen an der Decke mit einer Menge reizender ornamentaler und figürlicher Motive (Wappenbilder, Evangelistenfiguren u. s. w.)¹⁾; kurz alles ist erfüllt von hohem, künstlerischen Geist und kann in der Gediegenheit der Ausführung als musterhaftes Vorbild für das Kunsthandwerk der Gegenwart nicht warm genug empfohlen werden.

Fragen wir nach dem Schöpfer dieser herrlichen Arbeiten, so wird uns als solcher ein Tischler Siegmund Tüschl genannt, dem, wie aus den Rechnungen des bischöflichen Archivs festgestellt werden konnte, als Gehilfen bei Herstellung der Intarsien Hans Pineider und Hans Rumpfer zur Seite standen, beide um den geringen Tagelohn von 20 Kreuzer.²⁾ Vom Verfertiger des Deckenschmuckes sind nur die Anfangsbuchstaben seines Namens C. A. Z. und das Jahr der Fertigstellung 1597 bekannt. Auch er tritt mit den zuvor Genannten den grossen italienischen und deutschen Intarsiatoren würdig an die Seite.

1) Thür und Täfelung im Fürstenzimmer auf Schloss Völthurns sind auch abgeb. bei A. Schultz, Einführung in die Kunstgeschichte Fig. 96.

2) Pineider bekam für die Täfelung zweier Zimmer 220 Gulden.

Ähnliche Werke, doch nicht von derselben Pracht und Schönheit, finden sich gerade in den österreichischen Alpenländern, vor allem in Steiermark, wo die Kunst der Intarsia unter der unmittelbaren Einwirkung Italiens eine hohe Blüte erlebte, in ziemlich grosser Menge.¹⁾ Die meisten von ihnen gehören bereits dem 17. Jahrhundert an, einer Epoche, in der an Stelle der naiven Anwendung italienischer Formen eine mehr überlegende und bewusst handelnde Weise trat. Einen klaren architektonischen Aufbau und eine geschmackvolle Belegung der Flächen mit eingelegten Hölzern besitzen sie alle in hohem Masse, und beide Eigenschaften gehen auch auf die Möbelschreinererei über. Gewöhnlich genügt dem Kunsttischler eine helle und eine dunkle Holzart, durch deren Nebeneinanderstellung er wundervolle Wirkungen zu erzielen weiss; oft wendet er aber auch reichere Mittel an, indem er aus Hölzern von verschiedener Färbung stilisierte Blumenbouquets zusammensetzt. Diese letzteren treten freilich im ganzen zurück gegen andere ornamentale Motive, unter denen, wie ein Blick in Lacher's Werk lehrt, einfache lineare Muster, daneben aber an erster Stelle „maureske“ Ornamente vorherrschen. Nächst diesen bemerken wir, doch erst in zweiter Linie, das eigentliche deutsche Roll- und Bandwerk, während das Kartuschenornament nur in wenigen, aber hübschen Beispielen vertreten ist. Diesen Motiven gesellen sich endlich

1) Siehe u. a. Lacher, a. a. O., Taf. 21. 26, und Kunstgewerbeblatt N. F. II, 3. Heft. Einen steirischen Kunsttischler des 17. Jahrhunderts lernen wir aus den Akten kennen in der Person eines gewissen Georg Mathias Egg aus Graz, der 1687 100 fl. ausgezahlt erhielt, wegen „eingeraichter khünstlicher Holzarbeith“ und dann im folgenden Jahre 190 fl. „wegen eingelegter 4 Schreib-Cästl“. Vgl. E. Kümmel, Kunst und Künstler in ihrer Förderung durch die steirische Landschaft, S. 41. Noch später (1. Hälfte des 18. Jahrh.) war Michael Tendler zu Krieglach in Steiermark als Holzmosaiker thätig.

noch einige Wappen (Taf. 14. 15) und eine figürlich verzierte Füllung zu (Taf. 30), die jedoch mit ihrem ausgesprochen dekorativen Charakter aus dem Rahmen aller übrigen herausfällt und bereits der späteren Barockzeit angehört.

Im engsten Zusammenhange mit den soeben geschilderten Vertäfelungen der Gemächer stand ein Möbel, das, wie die noch erhaltenen zahlreichen Beispiele und die Zunftordnungen beweisen, einen Hauptzweig der Industrie bildete, nämlich der Schrank. Ihm wollen wir daher im folgenden noch eine kurze Betrachtung widmen.

Auch am Schranke, der zuweilen sogar in die Vertäfelung hineingezogen wurde und sich in seiner reichen, durch die Renaissance aufgebrauchten architektonischen Gliederung durchaus nach derselben richtete, hatte sich allmählich gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Verzierungsweise der Intarsia eingeführt, um in der Folgezeit, besonders in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, eine ausgedehnte Anwendung zu finden. Wie bei den Vertäfelungen, so bestanden auch beim Schranke die Motive der in breiter Zeichnung und mit Anwendung von nur wenig gefärbten Hölzern ausgeführten Intarsien vorzüglich in Blumenranken mit Vögeln und Schmetterlingen dazwischen und in Vasen mit Blumenbouquets (Fig. 19), ein Genre, das gerade Deutschland eigentümlich und, wie es scheint, besonders am Niederrhein eifrig gepflegt worden ist.¹⁾ Landschaften, Architekturen und Stilleben sind hier im ganzen seltener, dagegen bilden Wappen mit reicher Helmzier oft einen beliebten Schmuck für die Füllungen dieses Möbels.²⁾ Da die Farben sich

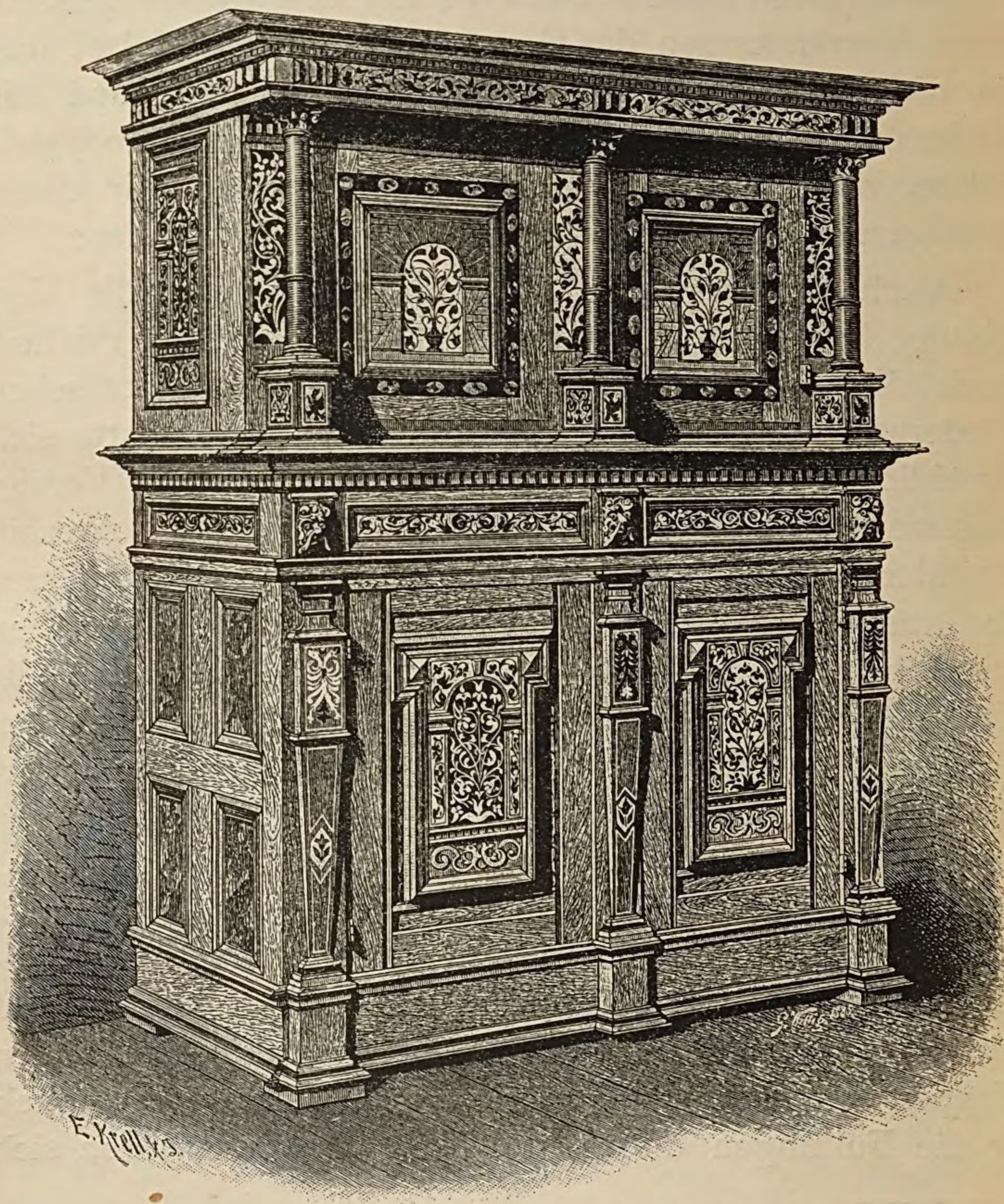
1) Abbildungen solcher Schränke u. a. bei v. Falke, a. a. O., S. 147 und Ortwein, deutsche Renaissance II, 9.

2) Siehe u. a. Ortwein, a. a. O. II, 7 u. Blätter f. Kunstgewerbe V, Fig. 9, S. 11.

Scherer, Intarsia.

meist bescheiden auf lichtem Grunde hielten, so waren diese Motive in ihrer harmonischen Vereinigung und gedämpften Farbengebung von angenehmer, warmer und heiterer Wirkung.¹⁾

Fig. 19.



Schrank mit Intarsien. Berlin. 16. Jahrh.

1) Hervorragendes in Herstellung von Schränken scheint Clement Betle aus Weilheim bei München geleistet zu haben, dessen vierthüriger,

Truhen und Schränke waren die Hauptstücke des profanen Mobiliars, an denen sich die Intarsia am freiesten und schönsten entfalten konnte. Auf diese beiden Möbel hat sie sich daher im Zeitalter ihrer Blüte im wesentlichen beschränkt; doch soll damit keineswegs behauptet werden, dass sie nicht auch andere, vor allem Tische, mit ihrem Schmucke überzogen hätte. Denn wenn auch bei der Bestimmung des Tisches eine reichere Verzierung der Platte, welcher Art sie auch immer sei, eigentlich vernünftigerweise hätte ausgeschlossen sein sollen, so hat sich doch die Kunst, dieses Stilgesetzes spottend, schon frühe der schönen Fläche bemächtigt, um sie auf jede Weise und mit aller Technik zu schmücken. Unter allen Verzierungsarten aber, die für dieses Möbel in Betracht kommen, erscheint die Marqueterie immer noch als die naturgemässeste und geeignetste. Und doch hat die eigentliche Intarsia als Schmuck von Tischen im 16. und 17. Jahrhundert verhältnismässig selten Anwendung gefunden¹⁾ und erst im folgenden Jahrhundert auf diesem Gebiete ihre Blütezeit erlebt, aus welcher zahlreiche Beispiele erhalten sind.²⁾ Dasselbe scheint bei den Stühlen

in Hirth's Formenschatz 1885, Taf. 153. 154 abgebildeter Schrank mit seinen reichen Schnitzereien und Einlagen ornamentaler wie figürlicher Art (Jagdscenen) ein Meisterstück der Kunstdischlerei genannt werden muss. — Ähnlich wie die Schränke waren auch die grossen Credenzen häufig mit Intarsien schmuck in den Füllungen und an den Pfeilern versehen. Ein hübsches Beispiel aus dem Anfang des 17. Jahrh. findet sich bei Lambert u. Stahl, Das Möbel, Taf. 50.

1) Eine hübsch eingelegte Tischplatte aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts ist abgebildet Gewerbehalle 1881, Taf. 21. Siehe auch Dresden. Ausstellung alt. kunstgewerbl. Arbeiten 1875, Bl. 32.

2) Siehe u. a. Kunstgewerbeblatt III, S. 108. Ein besonders schönes und reiches Beispiel ebenda V, Nr. 1, Tafel. Ein Ausziehtisch mit reichen, teils figürlichen (Apostel), teils ornamentalen Intarsien auf den Platten befindet sich in der Ratsstube zu Breslau und ist laut Inschrift das Meisterstück eines gewissen Christian Baer aus dem Jahre 1736.

der Fall gewesen zu sein, unter welchen zwar hier und da Stücke aus älterer Zeit mit eingelegter Holzarbeit vorkommen, besonders Ratsstühle und dergleichen, bei denen aber eine allgemeinere Verwendung der Intarsia nicht stattgefunden zu haben scheint.

Dagegen scheint das Bett mit seiner baldachinartigen, von Säulen getragenen Überdachung und hohen Rückwand nicht selten Intarsienschmuck gehabt zu haben. Dies lässt wenigstens ein Holzschnitt des Nürnbergers Peter Flötner († um 1548) vermuten, der ein Bett mit einer grossen Intarsia in der Rückwand darstellt, welche in einem Rundbogen ein Strassenbild mit einem Turm in der Mitte zeigt.¹⁾ Fast dasselbe Bild findet sich auf einem anderen Holzschnitte dieses Meisters, der ebenfalls als Vorlage für Intarsia gedacht sein dürfte; denn hierauf scheinen, wie Lichtwark²⁾ mit Recht bemerkt, die „rauh umrissenen Wolken in bogenförmig perspektivischer Anordnung“ hinzudeuten, die ganz für diese Technik gedacht sein möchten. An Malerei, besonders auch auf der Bettwand, ist schon aus dem Grunde kaum zu denken, weil Flötner auf allen seinen Betten die Maserung des Holzes bestimmt hervorhebt und zuweilen auch Kreisflächen aus bunten Hölzern einfügt.³⁾ Dazu kommt, dass dieser Meister auch als Intarsiator thätig gewesen ist, wie ein Prachtbehälter mit reichster Holzeinlage, architektonischen Darstellungen und Ornamenten, beweist, der im „Führer durch das bayerische Nationalmuseum in München“ (S. 117) als Werk seiner Hand angeführt wird.

Es dürfte hier der geeignetste Ort sein, noch einiger anderer Ornamentstecher dieser Zeit zu gedenken,

1) Abgeb. bei Reimers, Peter Flötner, Fig. 4.

2) Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, S. 147.

3) Siehe auch die geschmackvolle Holzeinlage von einem Himmelbett im goldenen Saale zu Urach bei Issel, a. a. O., Fig. 19 B.

die, wie Peter Flötner, dessen zahlreich erhaltene „Mauresken“ als Vorlagen für Malerei und eingelegte Arbeit gezeichnet sind, mit Eifer und Erfolg für das Kunsthandwerk tätig waren, indem sie Entwürfe anfertigten und in Kupfer stachen, die, in erster Linie für die Goldschmiede, Metallarbeiter und Tischler bestimmt, auch auf die übrigen Zweige des Kunstgewerbes befruchtend eingewirkt haben.

Unter denen, die für unser Gebiet hauptsächlich in Betracht kommen, verdient Hans Sebald Beham (1500—1550) zuerst genannt zu werden, ein Landsmann und Zeitgenosse Flötner's. Wir besitzen von seiner Hand einige Holzschnittornamente, die ihrer Zeichnung nach nichts anderes als Kopien von Intarsien sein können, welche der Meister, vermutlich nach italienischen Vorlagen, für das deutsche Handwerk anfertigte. Sie sind sämtlich von einem profilierten Rahmen umschlossen, der, wie Lichtwark, a. a. O. S. 179 mit Recht annimmt, „offenbar den Holzrahmen der originalen Füllung zum Vorbild hat“, da er sonst nirgends im Ornament der Zeit erscheint. Eins dieser Holzschnittornamente aus dem Jahre 1546 zeigt eine unschattierte weisse Zeichnung auf schwarzem Grunde, wodurch die Wirkung der Intarsia vortrefflich wiedergegeben ist. Was sich von diesen Holzschnitten Behams behaupten lässt, dürfte auch von seinen zwei gestochenen Füllungen gelten, die Bartsch 235 und 239¹⁾ anführt. Auch diese, welche den geschnittenen durchaus verwandt, im Charakter aber von allen früheren Ornamenten des Künstlers völlig abweichend erscheinen, sind Nachbildungen von Intarsien, die er mit Beibehaltung der Komposition nur auf ein kleineres Format übertragen und reliefartig behandelt hat, so dass sie etwas übervoll und hart geworden sind.

Neben Flötner und Beham, denen als dritter der

1) Abgeb. bei Lichtwark, a. a. O., Fig. 89.

schon erwähnte Augsburger Maler und Holzschneider Lorenz Stör (um 1550—1570 tätig) zuzugesellen wäre, von dem zahlreiche Entwürfe architektonischer und perspektivischer Art zu Holzeinlagen für Schränke und andere Möbel erhalten sind¹⁾, verdienen ferner noch zwei in Strassburg tätig gewesene Kunstschreiner und Radierer genannt zu werden, Jacob Guckeisen (um 1598—1611) und dessen Zeitgenosse Joh. Jacob Ebelmann. Von diesen hat der erstere, ein Schüler des Architekten Andr. Schoch, Mustervorlagen für Architekten und Schreiner geschaffen, durch welche er allein für seine Zeit von Bedeutung geworden ist. So giebt es u. a. sechs Blätter Schränke von seiner Hand, die mit Schnitzwerk und Intarsien versehen sind, welche Landschaften, Nischen mit brennenden Kerzen und dergleichen, von architektonischen Verzierungen umgeben darstellen. Auch von Ebelmann besitzen wir sechs Blätter Frontons von Schränken, die geschmackvoll komponiert und reich mit Schnitzereien und Intarsien verziert sind.²⁾

Die graphischen Vorbilder der genannten Meister und ihrer Genossen, deren Zahl gewiss nicht gering war, beweisen uns einmal, das, wie schon oben bemerkt, verhältnismässig frühe Vorkommen der Intarsia in Deutschland und sodann die grosse Beliebtheit, deren sich dieselbe, besonders im 16. und 17. Jahrhundert, dort zu erfreuen hatte. Um so weniger begreift man, dass die Intarsia in Deutschland an kirchlichen Möbeln im allgemeinen nur selten begegnet, ganz im Gegensatze zu ihrer häufigen, ja man könnte wohl sagen, fast ausschliess-

1) Stör gab auch ein Werk heraus unter dem Titel „Geometria et Perspectiva“. Hier Inn Etliche Zerbrochne Gebew, der Schreiner In eingelegter Arbeit dienstlich, auch viel andere Liebhabern zusonder gefallen, geordnet und gestellt durch Lorentz Stoer, Maller Burger Inn Augspurg 1567.

2) Vgl. über diese Meister Andresen, Der deutsche peintre-graveur III, S. 292 ff.

lichen Verwendung, welche sie an diesen Möbeln in Italien gefunden hatte. Dies mag z. T. wohl seinen Grund in der bei uns seit dem Mittelalter so stark und geradezu einseitig bevorzugten Schnitzerei haben; denn während in Italien, wie wir sahen, eingelegte und erhobene Arbeit sich an den Chorgestühlen und Schränken der Sakristeien in harmonischer Weise vereinigten und als völlig gleichberechtigt nebeneinander hergingen, ist diesseits der Alpen die Schnitzerei an kirchlichem Mobiliar, bei dem die gotische Überlieferung noch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein in Kraft war, stets und überall bevorzugt, die Intarsia aber nur vereinzelt zur Ausschmückung angewandt worden. Während daher die erstere, wie ein Blick auf die prachtvollen Chorgestühle in Ulm, Mainz, Danzig und an anderen Orten lehrt, die glänzendsten Triumphe feierte, hat die letztere nur ein bescheidenes und im ganzen wenig bemerktes Dasein geführt. Die Zahl der intarsierten Werke dieser Art ist deshalb nur gering, und doch findet sich unter ihnen manches von hoher Schönheit und hervorragendem Wert, was sich jenen Arbeiten Italiens aus der Blütezeit dieser Kunst ebenbürtig an die Seite stellen kann.

Wohl das älteste derartige Werk besitzt das an Intarsien überreiche Steiermark. In der St. Leonhardskirche zu Tamsweg befindet sich nämlich ein Chorgestühl, das 1445 von dem Stampfmüller Peter gefertigt sein soll und neben geschnitztem Mass- und Laubwerk Intarsien und Mosaiken als Schmuck trägt.¹⁾ Wir haben hier eins von den wenigen Beispielen, bei denen Intarsien an Werken gotischen Stiles schon in sehr früher Zeit und lange bevor diese Verzierungsweise allgemeinere Anwendung in deutschen Landen fand, begegnen. Dass hier in der südlichsten Mark deutschen Landes bei der unmittel-

1) Abgeb. Mitteilung. der K. K. C. Commission XIX, 71 u. Taf. II, 2.

baren Nähe Italiens die Kunst der Intarsia am frühesten und leichtesten bekannt werden musste, liegt auf der Hand und so kann es nicht Wunder nehmen, gerade hier eins der ältesten Werke dieser Art anzutreffen.

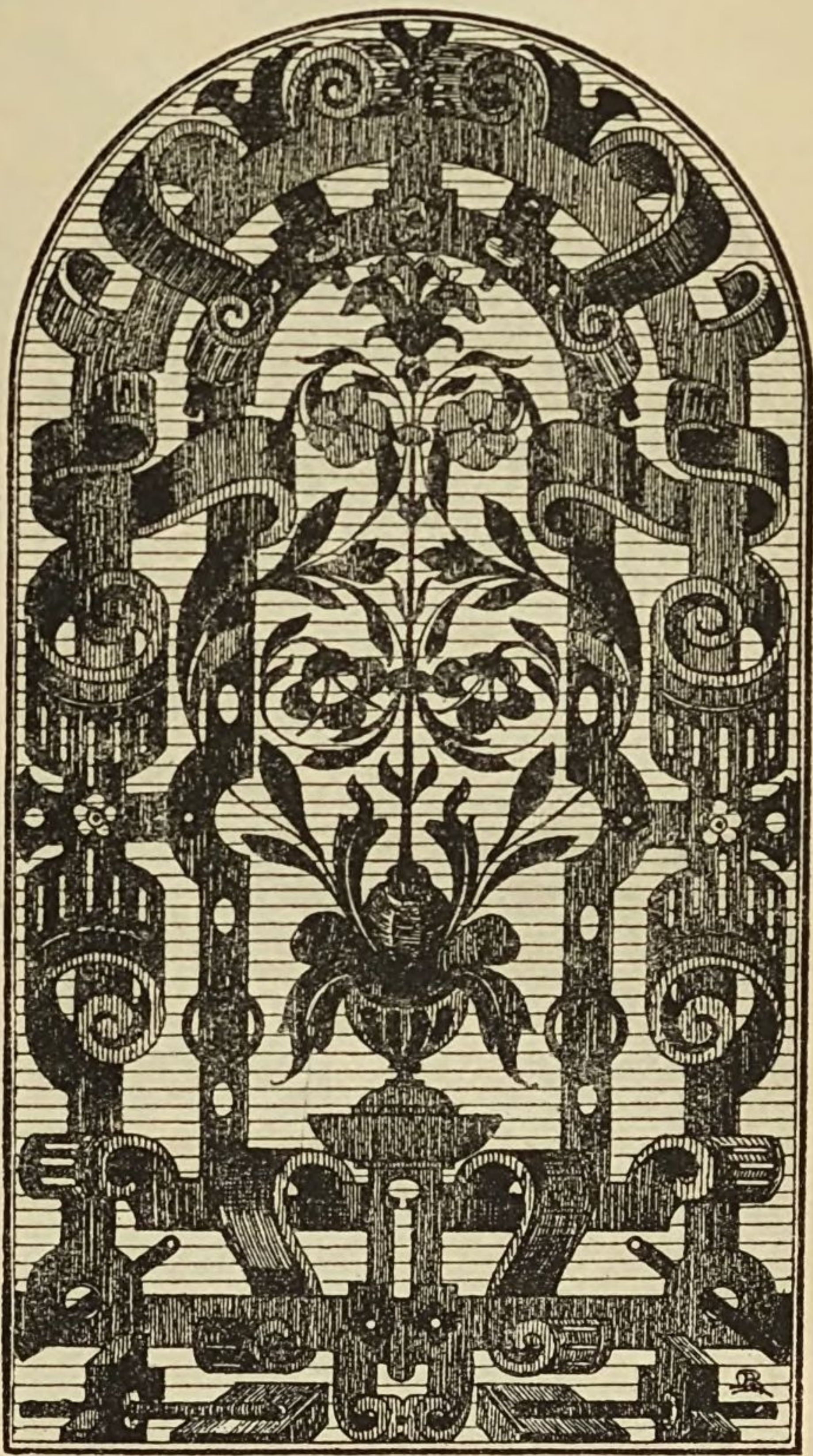
Wenn wir neben dieses früheste Werk das künstlerisch bedeutendste und prachtvollste stellen wollen, so müssen wir das Gestühl in der Magdalenenkirche zu Breslau nennen, das allein unter sämtlichen ähnlichen Werken auf deutschem Boden eine geschlossene Veröffentlichung erfahren hat.¹⁾ Das Gestühl ist fast ausnahmslos im 16. Jahrhundert gearbeitet und bei seiner überaus sorgfältigen Ausführung im ganzen wohl erhalten. Es bildet eine Hauptzierde der Kirche und ist aufs reichste mit ornamentalen Intarsien geschmückt, die einen tüchtigen Künstler und eine gut geschulte Werkstatt erkennen lassen (Fig. 21). Das Gestühl zu beiden Seiten des Hochaltars, das wegen der schönen Silhouettenbildung seiner Seitenlehnen geradezu ein Meisterwerk genannt werden kann, ist laut Inschrift 1576 von einem Meister W. R. angefertigt (Fig. 22). Ein treffliches Seitenstück zu diesem Werke bildet das gleichfalls mit den köstlichsten Intarsien gezierte Chorgestühl, welches sich in einer Kapelle an der Südseite der Breslauer Elisabethkirche befindet (Fig. 20). Die aus gefärbten Hölzern hergestellten Intarsien enthalten z. T. Ornamente im Charakter der Hochrenaissance, in denen das Rollwerk schon einen breiten Raum einnimmt, z. T. Landschaften und Städteansichten.²⁾ Intarsien ähnlicher Art, wenn auch nicht von gleicher Schönheit, finden sich auch in anderen Kirchen dieser Stadt, während das nicht weit entfernte Ohlau in seiner Pfarrkirche mehrfarbige und reich gemusterte Intarsien besitzt, die, jetzt ungeschickt in einen

1) Fast sämtliche Intarsien sind abgebildet bei Rhenius, *Eingelegte Holzornamente der Renaissance in Schlesien von 1550—1650*. 20 Tafeln. Berlin 1881.

2) Probe bei Ortwein-Bischof, a. a. O., Bl. 14.

Beichtstuhl der Sakristei eingeflickt, laut Bezeichnung im Jahre 1570 von einem gewissen Esaias Flaschner angefertigt sind und in ihrer Erfindung nahe an die Intarsien der Magdalenenkirche heranreichen.¹⁾ Schön und geschmackvoll sind ferner auch die dem Jahre 1619 angehörenden Intarsien von der Kanzel der Frauenkirche zu Zittau, von denen Proben in der Gewerbehalle 1889, Taf. 35. 49 veröffentlicht sind, während Zwickau in seiner Marienkirche Rats herrnstühle besitzt, die 1617 von einem Meister Paul Corbian aus Halle gearbeitet und mit figürlichen Schnitzereien und Intarsien hübsch verziert sind.

Fig. 20.



Vom Chorgestühl der Elisabethkirche zu Breslau.

Ungleich höher an künstlerischem Wert, reicher an Motiven und sorgfältiger in der Aus-

1) Andere Intarsiawerke Schlesiens befinden sich u. a. in den Pfarrkirchen zu Kamenz, Schweidnitz und Striegau. Doch sind dieselben von geringem Kunstwert und gehören auch sämtlich schon dem 18. Jahrhundert an.

führung als die letztgenannten Werke sind die herrlichen Intarsien von der Holzvertäfelung im Fürstenchor der

Fig. 21.



Vom Chorgestühl der Magdalenenkirche zu Breslau.

Franziskaner Hofkirche zu Innsbruck, die in dem Werke „300 Tafeln zum Studium der deutschen Renaissance Heft XII, 1“ durch einige charakteristische Proben vertreten sind.¹⁾

Am Ausgange der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts von einem deutschen Meister, Conrad Gottlieb, begonnen, zeichnen sie sich durch die Natürlichkeit ihrer Formen und die Harmonie ihrer Farben aus, mit denen bei-

den die Feinheit der Zeichnungen in glücklicher Weise sich vereinigt. Was den Gegenstand der letzteren anbetrifft, so sind an der Ein-

gangsthüre Ornamente rein vegetabilischer Natur, an den Seitenthüren des ersten Gemaches und an den Wänden

1) Vergl. Kunst u. Gewerbe 1885, S. 139 ff.

Fig. 22.



Vom Chorgestühl der Magdalenenkirche zu Breslau.

desselben Fruchtstücke, Ranken, Schnüre und vielgestaltige Figuren dargestellt, während die Mittelfelder an der Rückwand des Seitenchores Muscheln, Blumen, Baldachine, Bänder, Schnüre mit und ohne Pflanzengewinde, Körbe und Geräte enthalten, die in der Mannigfaltigkeit ihrer Formen und dem Wechsel ihrer Schattierung dem Auge immer neue Reize darbieten.

Zu den schönsten intarsierten Chorstuhlwerken Norddeutschlands gehören ohne Zweifel die beiden östlichen Stühle in der Marienkirche zu Wolfenbüttel, die bei den Restaurationsarbeiten zu Tage gekommen sind und nach Zeichnung wie nach Ausführung als ein Meisterwerk kunstvoller Tischlerarbeit gelten dürfen. Die Mittelfelder in den durch Pilaster getrennten Abteilungen der Stuhlwandung füllen köstliche Ornamente, in Nuss-, Birnbaum- und Ahornholz eingelegt: leichtes, in anmutigen Schwingungen aus einer Vase emporsteigendes und von Vögeln belebtes Rankenwerk, unter welchem Hasen und Bären ihr Spiel treiben. Zwei andere Füllungen über und unter diesen Mittelfeldern enthalten gleichfalls Ranken- und Blattwerk, das mit Hunden, Eichhörnchen und anderen Tieren belebt ist; ähnlich sind endlich auch die trennenden Pfeiler verziert, auf denen u. a. Landsknechte im Gezweige stehend dargestellt sind. Der Meister dieser teils positiv teils negativ ausgeführten Intarsien ist unbekannt; ihre Entstehung fällt in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Im nördlichen Deutschland besitzt alsdann Celle in seiner Stadtkirche ein Chorgestühl aus dem Jahre 1608, das mit plastischen und eingelegten Ornamenten wirkungsvoll verziert ist. Diese letzteren verraten Anklänge an die künstlerische Perspektive jener Zeit, besonders in den Gittern und eingelegten Füllungen des unteren Teiles, die absichtlich etwas aus der Mitte geschoben sind.¹⁾

2) Ortwein, Deutsche Renaissance II, Taf. 8. Auch Goslar hat in

Gehen wir endlich noch einen Schritt weiter gen Norden, so stossen wir in Schleswig-Holstein auf eine reiche Fülle von Intarsien. In den Kirchen dieser Provinz, besonders in den Gottorfischen Landesteilen, ist an den Kanzeln und Gestühlen manch herrliches Werk dieser Art zu finden und weit mehr ist gewiss noch dort unter dem Anstrich und der Tünche verborgen. Neben den Intarsien in den Kirchen von Angeln, Barkau, Husum, Meldorf, Neukirchen i. A. und Neustadt, die alle dem Ende des 16. und den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts angehören, ist als das hervorragendste Stück Intarsiaarbeit im ganzen Lande der herzogliche Betstuhl in der Kapelle des Schlosses Gottorf zu Schleswig zu nennen. Die Mitte der in Felder geteilten Decke dieses Stuhles trägt ein farbiges Intarsiabild, eine Auferstehung, das z. T. auch in Auflegearbeit ausgeführt ist; daneben findet sich aber eine grosse Fülle der mannigfachsten Muster, von denen viele in bestimmter symmetrischer Folge wiederkehren. So begegnen ausser reinen Ornamenten Wappen, Vögel, Pflanzen und kleine perspektivische Ansichten, die alle durch das Alter gebräunt und zu wohlthuender Farbenwirkung zusammengestimmt sind.¹⁾

Verlassen wir hiermit das Zeitalter der Renaissance und beenden unsern Rundgang durch die Denkmäler dieser Epoche, bei dem wir, weit entfernt, etwas Vollstän-

seiner Jakobikirche eine der Spätrenaissance angehörige Kanzel mit ornamentalen Intarsien. Siehe Ortwein Abt. 52.

1) 35 Intarsiamuster von diesem Stuhl sind bei R. Schmidt, Schloss Gottorp, ein nordisch. Fürstensitz. Kiel 1887 abgebildet; eine Probe bei R. Haupt, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein II, Fig. 1254. Nach der zweimal vorhandenen Jahreszahl ist das Werk 1614 hergestellt worden; der Meister ist unbekannt, doch ist es möglich, dass die aus Rechnungen bekannten Tischler Andreas Sallig (Salg) und Jürgens Königh mit demselben in Verbindung stehen.

diges und in sich Abgeschlossenes zu bieten, vielmehr nur bestrebt waren, die Kunst der Intarsia in ihren bemerkenswertesten Erscheinungen auf deutschem Boden zu verfolgen und an einzelnen Beispielen zu zeigen, was dieselbe hier hervorgebracht hat. Eine reiche Blüte dieser Kunst hat sich vor unseren Augen entfaltet. Vielseitig in ihren Äusserungen und mannigfaltig in der Art ihrer Anwendung hat dieselbe in Deutschland während dieses Zeitraumes eine für die gesamte Kunstdischlerei hochbedeutende Rolle gespielt. Als ein neues Schmuckverfahren, dessen Wert und Schönheit man gar bald erkannte, ist die Intarsia rasch in Deutschland heimisch geworden und zu grosser Selbständigkeit gelangt, da sie nicht allein das Mobiliar des Hauses und der Kirche sich eroberte, sondern auch die Tafelungen der Wände zum Schmucke ausersah. Fast überall behielt sie ihre Bedeutung als Flachornament bei, das man allerdings häufig durch Farbengebung lebendiger und wirkungsvoller zu gestalten bemüht war. Landschaften und Stilleben, beide in Italien so beliebt, traten in Deutschland mehr zurück; dagegen sahen wir die Flächen mit blühenden Ranken, die meist einer Vase zu entwachsen scheinen, anmutig belebt und zwischen ihnen schöngefärbte Vögel und Schmetterlinge ihr munteres Spiel treiben. Ein reiches Leben enthielten diese Schöpfungen, die zu dem umgebenden Rahmenwerk mit seinen figürlichen Schnitzereien, Masken, Fratzen und ähnlichen Gebilden in eine wunderliche Wechselwirkung traten. Neben diesen fast naturalistisch behandelten Ornamenten bemerkten wir ferner die Maureske mit der Mannigfaltigkeit ihrer Formen und in Verbindung mit ihr das in der Folgezeit immer häufiger auftretende Rollwerk der Kartuschen, bei dem man sich zur Erreichung einer plastischen Wirkung, mehr als heilsam, eingebrannter Schattierungen und dergleichen bediente. In der Übertreibung dieser Mittel war der erste Anstoss

zum Verfall der Intarsia gegeben, der dann, ähnlich wie in Italien, durch den veränderten Möbelstil und neue, kostbarere Verzierungsarten beschleunigt wurde. Die Epoche der Renaissance war die Blütezeit der deutschen Intarsiakunst, wie sie es auch für die italienische gewesen war; was die folgenden Zeiten auf diesem Gebiete geleistet haben, kann sich an Wert und Schönheit mit den Erzeugnissen dieses Zeitalters in keiner Weise messen.

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren Elfenbeineinlagen in Ebenholz, besonders bei „Kabinetts“ sehr beliebt gewesen. Die Vorliebe zu dieser Einlegearbeit ging auf das 17. Jahrhundert über, verlor aber, da sie die verschiedenartigsten Stoffe, Schildpatt, farbiges Gestein, Perlmutter und dergleichen verwandte, gar bald ihren schlichten und vornehmen Charakter. Sie verfiel allmählich und artete in äusseren Prunk aus, wie zahlreiche Arbeiten dieser Art bezeugen, die während des 17. Jahrhunderts und späterhin, besonders in Nürnberg und Augsburg, angefertigt wurden und einen hohen Ruf genossen zu haben scheinen.

Es war bereits oben, als von der Kunsttischlerei der letzteren Stadt die Rede war, der Thätigkeit der Meister Eichler, Ellrich und Mann gedacht worden, deren Werke schon zu ihrer Zeit hochberühmt gewesen sind, wie uns das nachfolgende Zeugnis des alten Weigel in seinem 1698 zu Regensburg erschienenen Buche, „Abbild- und Beschreibung der Gemein-nützlichen Stände von dem Regenten biss auf die Künstler und Handwercker“, beweist. „Wie dann“, so sagt Weigel, „von solch eingeleger Arbeit | da von Stein | Perlen-Mutter | der Natur ähnlich gefärbtem Holz | ganze Landschäfftlein | trefflichstes Laubwerk | natürlichste Blumen und Früchten präsentirt werden | zu Augspurg | sonderlich bey Herren Eichler und Ellrich | nach der Wahl | mit Verwunde-

rung zu sehen und zu bekommen die herrlichste Contoir, alle auf Englische Manier in zierlichem Format und unglaublicher Commodität gemacht; item Spieltisch | Spiegel-Rahmen | Schreib-Tisch | Pult | wie sie nur immer zu erinnern.“ Ausser diesen Meistern waren gleichzeitig noch andere ihrer Landsleute in diesem Fache mit Erfolg thätig. So werden uns u. a. Ulrich Baumgarten und Sohn, ferner Georg Maier und Sohn sowie Emanuel Eichel genannt, die von der zweiten Hälfte des 17. bis ins 18. Jahrhundert hinein Prachtmöbel mit verschiedenen Einlagen und kleinere Arbeiten, vor allem Schmuckkästchen und dergleichen anfertigten.

Kann man auch in den Arbeiten dieser Meister noch immerhin eine gewisse Originalität erkennen, so verschwand dieselbe mehr und mehr, seitdem die später noch näher zu besprechende Boulearbeit in Deutschland Wurzel schlug und mit ihrem Zuge ins Prunkende und Anspruchsvolle, der ganz im Einklange mit dem Charakter der Zeit stand, die gesamte deutsche Möbeltischlerei bis tief ins 18. Jahrhundert hinein beherrschte. Der deutsche Kunstschreiner dieser Periode ging ganz in den von Frankreich vorgezeichneten Bahnen, verlor seine Selbständigkeit und wurde zum blossen Nachahmer. Was er hervorbrachte, war in Technik und Ausführung französisch, nicht deutsch.

Als dann aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich die Gegenströmung gegen das Rokoko eintrat und eine neue Blüte der eingelegten Arbeit mit sich brachte, an welcher, wie wir sehen werden, deutsche Meister einen hervorragenden Anteil nahmen, verlor sich auch in Deutschland gar bald der Geschmack an diesen Prunkarbeiten und man kehrte im Mobiliar zu einer Marqueterie zurück, die, weil sie nur aus verschieden abgetönten, meist tropischen Hölzern bestand, welche zudem nur leicht gefärbt oder gebeizt wurden, von bescheidener farbiger

Wirkung war. Diese letztere äusserte sich daher auch mehr in leichten Abschattierungen als in Farbengegensätzen, wie sie z. B. Schildpatt und Metall gewesen waren; dagegen wurde jetzt auf die Feinheit und Mannigfaltigkeit der Zeichnung ein grösserer Wert gelegt, da man nicht nur Blumen, Guirlanden und Bouquets darstellte, sondern auch Allegorien und figürliche Gegenstände, Genrebilder, Volksszenen und besonders die um diese Zeit so beliebten Schäferszenen und Chineserien, ja sogar grosse geschichtliche Ereignisse.

Keiner von allen deutschen Künstlern, die hierin Bemerkenswertes hervorgebracht und sich einen Namen gemacht haben, genoss ein solches Ansehen, selbst im Auslande und nicht am wenigsten in Paris, wie David Röntgen, der 1743 in Herrenhagen geboren und, nachdem er 1772 als Nachfolger seines Vaters die Leitung des Geschäftes übernommen hatte, zu Neuwied a/Rh. als Möbelfabrikant im grossen Stile thätig war.¹⁾ Als solcher trieb er überallhin einen ausgebreiteten Handel und stand fast zu allen grösseren Residenzen, vor allem zu Petersburg und Berlin, in nahen geschäftlichen Beziehungen. Im Gegensatz zu seinen Landsleuten, die in Paris ganz zu Franzosen geworden waren, ist Röntgen bei seinen Schöpfungen niemals von der französischen Art beeinflusst worden, sondern stets selbständig und eigenartig geblieben. Wenn auch die heutige französische Kritik, die sich mit der Thätigkeit dieses Meisters eifrig beschäftigt hat, seinen Werken das Schwerfällige der Form und die sparsame Anwendung der Goldbronze in etwas partieller Weise zum Vorwurf macht, so muss sie doch rückhaltlos seine grossartigen Leistungen auf dem Gebiete der Marqueterie anerkennen. Auf diesem Felde liegt der Schwerpunkt seines Schaffens und hier hat er Unerreichtes

1) Vgl. Zais, Gazette des beaux arts 1890. S. 180 ff.
Scherer, Intarsia.

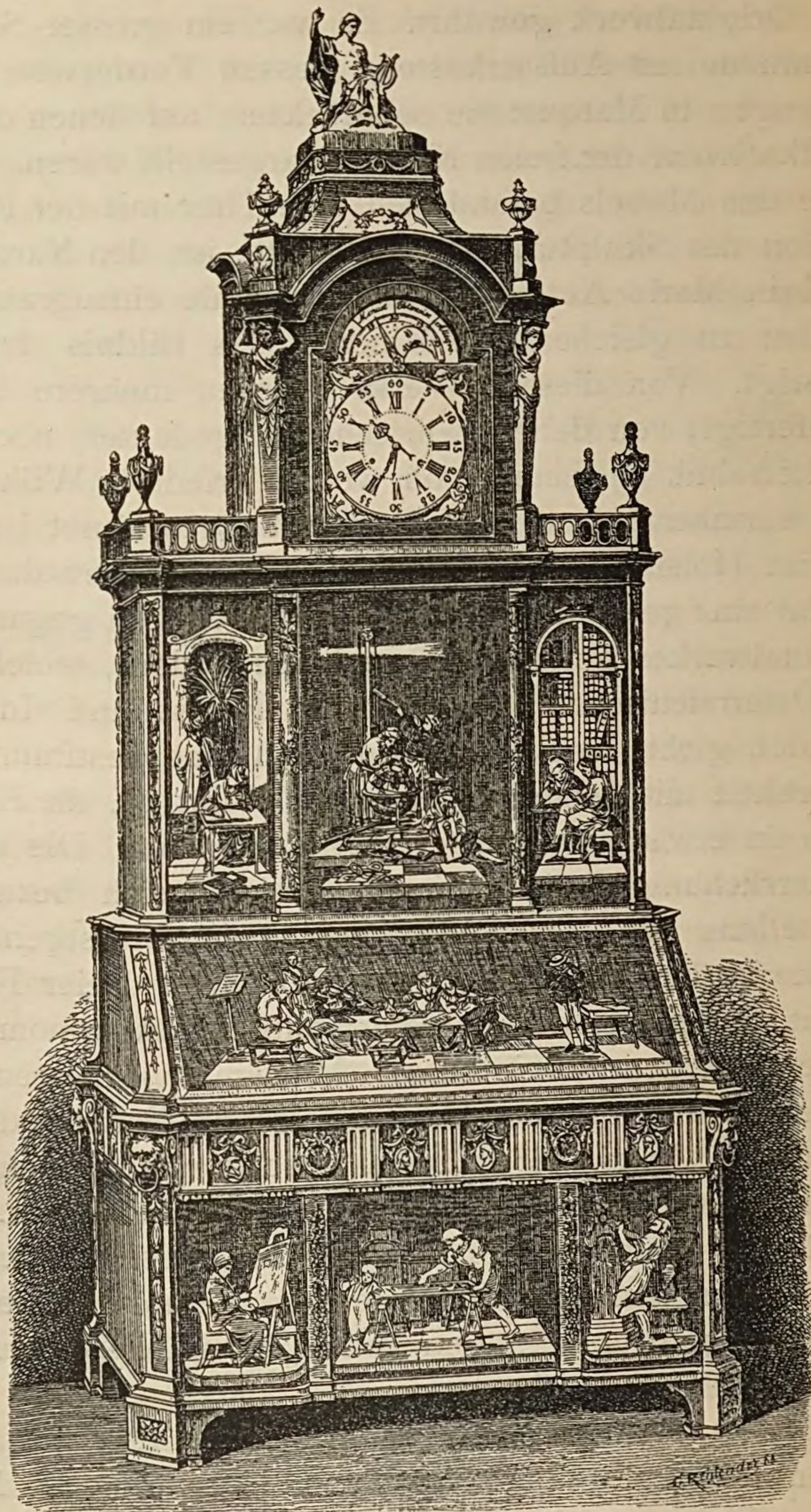
hervorgebracht. Zwar ist Röntgen kein kompositionelles Talent gewesen und seine Zeichnungen haben sich nie durch besondere Erfindungen oder geistreiche Einfälle ausgezeichnet, allein die Geschicklichkeit seiner Hand und die Geduld in der Ausführung so zeitraubender Arbeiten haben stets die höchste Bewunderung hervorgerufen. Dazu kam, dass er die hierzu nöthigen technischen Hilfsmittel selbst erfand; denn während die ältere Weise vorwiegend ausländische Hölzer gebrauchte, aus denen sie durch Brennen und Räuchern eine Anzahl roter und gelber Töne herstellte, benutzte Röntgen für seine figürlichen Darstellungen eine Stufenleiter Ton in Ton (*en camaieu*) gebeizter Hölzer, die von vortrefflicher Wirkung waren. Diese letztere erkennt man am besten aus zwei seiner bemerkenswertesten Werke, den beiden gewaltigen Tafeln, welche sich im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien befinden. Ihrem Umfange nach wohl die grossartigsten Intarsien, die überhaupt vorhanden sind, stellen sie in zahlreichen, lebensgrossen Figuren Ereignisse aus der Geschichte Coriolan's dar, wobei sie durch flotte Zeichnung, breite Behandlung und scharfe Charakteristik mit der Geschichtsmalerei ihrer Zeit nicht ohne Glück zu wetteifern versuchen. Trotzdem kann auch hier wieder nicht geleugnet werden, dass die Intarsia in solchen Werken ihre Aufgabe überschreitet und Wirkungen zu erzielen sucht, die ihrem innersten Wesen nicht entsprechen.

Was Röntgen's übrige Arbeiten anbetrifft, so ist nur wenig von ihnen bekannt. Drei Tischchen von ihm, zwei davon mit figürlichen Intarsien (Äneas mit seinem Vater Anchises) und eins mit Blumenmarqueterie, besitzt das South-Kensington Museum; anderes befindet sich in englischem Privatbesitz. Eins seiner Hauptwerke ist wahrscheinlich schon in der Revolutionszeit zu Grunde gegangen; doch ist eine zeitgenössische Beschreibung desselben vorhanden, die in Verbindung mit zwei noch

erhaltenen Nachbildungen eine anschauliche Vorstellung vom Originalwerk gewährt. Es war ein grosser Sekretär (Kommode mit Aufsatzkasten), dessen Vorderseite sieben Füllungen in Marqueterie schmückten, auf denen die Personifikationen der freien Künste dargestellt waren. In der Mitte des Möbels befand sich eine Thür mit der Personifikation der Skulptur, die im Begriffe ist, den Namen der Königin Marie Antoinette in eine Säule einzugraben, an welcher zu gleicher Zeit Minerva das Bildnis derselben befestigt. Von diesem Werke wurden mehrere Kopien angefertigt, von denen, wie schon angedeutet, noch zwei erhalten sind. Die eine davon, welche Friedrich Wilhelm II., dem warmherzigen Gönner Röntgen's, gewidmet ist (1787) und im Hohenzollernmuseum zu Berlin aufbewahrt wird, scheint eine getreue Nachbildung des verloren gegangenen Originalwerkes gewesen zu sein; die andere, welche sich im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie befindet, giebt, da eine Widmung an eine bestimmte Persönlichkeit mit derselben nicht verknüpft ist, die Komposition in etwas veränderter Gestalt wieder. Die auf die Verherrlichung der fürstlichen Besitzer sich beziehende Darstellung im Thürfelde jener beiden erstgenannten Werke ist hier nämlich durch die Gruppe dreier Figuren ersetzt, durch welche die Geographie und Astronomie verkörpert werden soll. Dieses Mittelfeld schliessen zwei schmalere, durch Säulen davon getrennte Seitenfelder ein, auf denen links der Handel, rechts die Wissenschaft durch je zwei Figuren dargestellt zu sein scheinen. Den Pultdeckel schmückt die Personifikation der Musik, während sich in den drei Füllungen des unteren Kastens die allegorischen Darstellungen von Malerei, Architektur und Plastik befinden. (Fig. 23.)

Dieser Wiener Sekretär soll samt den erwähnten beiden grossen Füllungen 1779 nach Entwürfen des Malers Johann Zick aus Coblenz angefertigt sein. Es ist dies

Fig. 23.



Schreibkasten von David Röntgen.

jener fruchtbare Künstler, der viele Kirchen und Schlösser, besonders in Süddeutschland, mit Fresken geschmückt hat und der, wie es heisst, Röntgen die meisten Zeichnungen lieferte, nach denen er seine Intarsien ausführte. Sonst benutzte er, besonders für seine Schäferspiele und Chineserien, wie sie uns u. a. auf zwei Spieltischchen im Österreichischen Museum begegnen, am häufigsten und liebsten die Kompositionen von Jean Baptiste Le Prince.

Nachdem Röntgen's Thätigkeit in den Jahren 1780—1790 ihren Höhepunkt erreicht hatte, erlitt er durch die nachfolgenden Kriege harte Verluste, die ihn 1796 zum Entschlusse brachten, sich vom Geschäft zurückzuziehen. Er starb 1807 zu Wiesbaden.

Von seinen Mitarbeitern und Schülern, deren Zahl nicht gering gewesen zu sein scheint, verdienen besonders zwei genannt zu werden: der Schweizer Friedrich Streuli und Michel Rummer aus Handschuchsheim bei Heidelberg. Ersterer, der 1787 zu Ebersdorf im Fürstentum Reuss lebte und einer der ersten Kunstschreiner seiner Zeit war, hatte bei Röntgen gelernt und verfertigte vorzugsweise Intarsien von kleinerem Masstab, meist nur von der Grösse eines Quartblattes, in welchen er Gemälde mit grossem Geschick kopierte. Eine seiner Arbeiten wird in Meusel's Museum für Künstler I (1787), S. 97 erwähnt. Sie stellte „einen am Tische sitzenden Hausherrn vor, welcher mit seiner sehr aufmerksam und nachsinnend neben ihm stehenden Köchin zusammenrechnet“. An diesem Werk wird neben der „richtigsten Zeichnung in sehr lebhaften und passenden Farben“ vor allem die sorgfältige Zusammenfügung der verschieden gefärbten Hölzer gelobt, so dass man auch nicht die geringsten Fugen entdecken konnte und das Ganze durchaus den Eindruck eines Gemäldes machte. Dasselbe Lob wird einem anderen Werke dieses Künstlers zu Teil, das

eine französische Bauernstube mit einem am Tische sitzenden und Karten spielenden Bauernpaare darstellte.¹⁾

Michel Rummer (geboren 1747) lernte bei Röntgen, war darauf längere Zeit in London beim Kabinetmacher Gem tätig und half später, nachdem er längere Zeit in Polen für den Fürsten Poninski und beim Kabinetmacher Niemann gearbeitet hatte, nach Neuwied zurückgekehrt seinem Lehrmeister bei vielen seiner Werke. So fertigte er u. a. mit ihm gemeinsam für den Prinzen Carl von Lothringen, Gouverneur der Niederlande, zwei prächtige Holztafeln an, welche zwei Ereignisse aus der römischen Geschichte, den Friedensschluss zwischen Römern und Sabinern und eine Episode aus dem Leben des Scipio Africanus, darstellten. Vermutlich sind dies dieselben Tafeln, die sich heute im Österreichischen Museum befinden und oben als ein Werk Röntgen's bereits besprochen wurden. Eine andere Arbeit Rummer's, ein an einem Baume sitzender Jäger mit Flinte und Hund, befand sich 1780 im Besitze des Barons Beroldingen, Domherrn von Speyer.²⁾

Ausser diesen beiden Künstlern scheint auch Bender, der im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts die Kunstschreinerarbeiten im Dome zu Mainz ausgeführt hat, in der Art Röntgen's gearbeitet zu haben. Werke von ihm, zwei figurenreiche Intarsien mit einer Landschaft und Stadtansicht, befinden sich, wie Demmin, Die Kunsttischlerei, S. 30 mitteilt, im Privatbesitz zu Wiesbaden.

In Röntgen und seiner Schule erreichte die deutsche Marqueterie des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Die Meister, die neben ihm auf diesem Felde tätig waren und die Werke, die in diesem Zeitraume entstanden, haben für

1) Siehe Meusel a. a. O., 6 St., S. 88.

2) Vergl. über R.: Mieg in Meusel's Miscellaneen artist. Inhalts 4. Heft, S. 47 ff.

uns um so geringeres Interesse, als sie die Grenzen der reinen Intarsia mehr oder weniger überschritten und nicht sowohl Holz als vielmehr allerlei andere Stoffe zu Einlagen verwandten.

Noch ganz auf dem Boden der eigentlichen Intarsia, wenn auch weit entfernt von dem schlichten Charakter derselben im Zeitalter der Renaissance, stehen aber die eingeleigten Fussböden in Holz, von denen interessante Proben in H. Dolmetsch's Ornamentenschatz, Taf. 81 abgebildet sind. Sämtliche, farbig wiedergegebene Muster sind in dem durch Herzog Carl von Württemberg 1763 bis 1767 erbauten Lustschlosse Solitude bei Stuttgart durch den „hochfürstlich Württembergischen Hof- und Modellschreiner Johann Georg Beyer in Stuttgart“ ausgeführt worden; doch ist nur noch ein kleiner Teil derselben erhalten. Stark beeinflusst vom Charakter der französischen Kunstrichtung dieser Zeit zeigen die Böden weniger geometrische Muster als vielmehr oft grossartig zusammengesetzte Zeichnungen, besonders Blumen, denen die mannigfach gefärbten Hölzer einen erhöhten Reiz und eine frische Lebendigkeit verleihen. Während wir also Beyer in diesen Schöpfungen immerhin noch als wirklichen Intarsiator, und zwar von grossem Geschick und gutem Geschmack, bezeichnen müssen, können die folgenden Meister kaum noch auf diese Benennung Anspruch erheben, da ihre Technik sich von derjenigen der eigentlichen Intarsia schon allzuweit entfernt. Es mag daher genügen, ihre Namen kurz zu nennen, ohne länger bei ihren Werken zu verweilen; es sind vor allem die Brüder Calame, um 1770 in Potsdam thätig, Melchior Kambli aus Zürich († 1770 zu Berlin), Georg Kleinert aus Prag und Martin Spindler aus Bayreuth, der besonders viel für Sanssouci arbeitete. Dort vor allem und in den königlichen Schlössern in und bei Berlin entfaltete sich die Hauptthätigkeit dieser Meister und an diesen Orten befinden sich noch

manche ihrer Werke, aus denen man die Eigenartigkeit ihrer Kunst am besten erkennen kann. Dass dieselbe sich nur an Luxusgegenständen und Prunkmöbeln entfalten konnte, liegt in der Natur der Sache; auch Röntgen hatte ja nie etwas anderes hergestellt und sich mit der Anfertigung gewöhnlichen Holzgerätes kaum abgegeben. Was dieses letztere anbetrifft, so genügte für dasselbe eine einfache Bedeckung mit dünnen, schlicht gemusterten und wenig gefärbten Furnierhölzern, die noch durch glänzende Politur eine gesteigerte Wirkung erhielten. In dieser Gestalt ging die Intarsia auf das gewöhnliche Mobiliar des bürgerlichen Hauses im 19. Jahrhundert über, während Ziertische, Prunkkommoden, Etagèren und andere Luxusmöbel in gleicher Weise wie vordem mit Marqueterie geschmückt wurden und noch heutzutage geschmückt werden.¹⁾

b. Die Intarsia in Frankreich.

In Frankreich scheint die Kunst der Intarsia schon verhältnismässig früh bekannt geworden zu sein. Wenigstens wird schon in einem Inventar der Königin Anna von Britannien aus dem Jahre 1498 „*ung coffret faict de musaycque de bois et d'ivoire*“ erwähnt, und in einem noch älteren Inventar des Herzogs von Berry aus dem Jahre 1416 ist die Rede von einem „*grant tableau, où est la passion de Nostre-Seigneur, fait de poins de marqueterie*“; es ist hier eine figürliche Intarsia gemeint, die den frühesten italienischen Werken dieser Art,

1) Eine an die Technik des Certosa- und Bombaymosaiks sich anlehrende Abart wird heutzutage besonders in Nürnberg gepflegt. Dort werden nämlich Bilder, vorzüglich Ansichten der Stadt, aus lauter kleinen Stiften von verschiedener Form und Farbe zusammengesetzt, die schliesslich einen Block von oft beträchtlicher Dicke bilden. Dieser Block wird alsdann in eine Reihe dünner, furnierartiger Scheiben zersägt, von denen jede das betreffende Bild enthält.

etwa den Intarsien des Domenico di Niccolo im Palazzo publico zu Siena, ungefähr gleichzeitig ist. Dies dürften wohl die ältesten Zeugnisse für das Vorkommen von eingelegten Holzarbeiten in Frankreich sein; denn wenn auch Pierre de St. Omer (13. Jahrh.) in seiner Schrift „de coloribus faciendis“, welche Merrifield in den *Ancient practic of painting*, Bd. I veröffentlicht hat, schon das Verfahren kennt, Buchsbaum mit Safran gelb zu färben, so beweist diese Thatsache noch lange nicht, dass ihm auch die Kunst der Intarsia, welche sich dieses Verfahrens oft bediente, bekannt gewesen ist. Wir müssen also annehmen, dass im 15. Jahrhundert die ersten derartigen Werke, vermutlich aus Italien, nach Frankreich gekommen sind.

Die frühesten selbständigen Arbeiten Frankreichs scheinen allerdings einer viel späteren Zeit anzugehören.¹⁾ Lässt sich doch nicht einmal mit unbedingter Sicherheit behaupten, ob die in einem Inventar der Catharina von Medici aus dem Jahre 1589 erwähnten Tische und Kabinette à façon d'Allemagne, d. i. mit Holzeinlagen in Frankreich selbst nach deutschen Vorbildern und vielleicht von deutschen Tischlern oder in Deutschland, wo die Intarsia damals in hoher Blüte stand, für französische Besteller angefertigt sind. Für die erstere Annahme könnte der Umstand sprechen, dass unter den wenigen bekannten älteren Kunstschreibern Frankreichs auch ein Deutscher, namens Hans Kraus, genannt wird, der um 1576 thätig war und sogar den Titel „marqueteur du Roi“ führte; freilich lässt sich mit dieser Annahme eine andere Mitteilung nur schwer vereinigen, welche als den ersten, der die Intarsia unter dem Namen marqueterie in Frankreich

1) Zum Unterschied von der Kunsttischlerei der übrigen Länder hat Frankreich hauptsächlich das geschnittene Ornament gepflegt, die übrigen Verzierungsweisen der Renaissance aber verhältnismässig erst spät aufgenommen.

aufgebracht habe, einen gewissen Jean Macé aus Blois nennt, der von 1602 bis 1672 in Paris als Bildhauer und Maler arbeitete. Aber wie dem auch sei, das eine dürfen wir aus diesen beiden Nachrichten schliessen, dass die Marqueterie nicht vor dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts in Frankreich selbständig ausgeübt worden ist. Jean Macé lernte, wie es heisst, die Intarsia durch einen längeren Aufenthalt in den Niederlanden kennen¹⁾, wo zu Beginn des 17. Jahrhunderts diese Kunstweise weit verbreitet war, so dass Colbert berühmte Holzmosaicisten, u. a. Pierre Gole und Vordt, von dort nach Paris an die Manufaktur der königlichen Möbel, das Etablissement des Gobelins, kommen liess. Als „peintre et sculpteur en mosaïque ordre du Roy“ in den Louvre berufen, arbeitete Macé zunächst Getäfelverzierungen und später auch Tische, Schränke, Pulte, Kästchen und dergleichen, die er mit ornamentalen Einlagen in verschiedenfarbigen, natürlich oder künstlich getönten Hölzern versah; dass er daneben auch wirkliche Intarsiagemälde schuf, beweist sein Titel *„menuisier et faiseur de cabinets et tableaux en marqueterie de bois“*. Zugleich soll Macé verschiedene neue Farbenarten und daneben auch das Verfahren erfunden haben, Holz schwarz zu färben, indem er es in heissen Sand oder Kalkwasser legte und Sublimat oder Schwefelöl zugoss, wodurch er zugleich eine grössere Dauerhaftigkeit des Materials erzielte. Sein Schüler in dieser Kunst soll ein gewisser Etienne Maron gewesen sein, dessen Existenz jedoch mit Recht angezweifelt wird. Wahrscheinlich hat er überhaupt nicht gelebt und gehört dem Reich der Mythe an; vielleicht beruht sein Name auch auf einer Verwechslung mit Macé, so dass er mit diesem identisch wäre.

Dagegen dürfte kaum zu bezweifeln sein, dass An-

1) Vergl. Archives de l'art français IV, 322; Documents III, 222.

dré Charles Boullé¹⁾, zu dessen Thätigkeit wir uns nunmehr wenden, von Macé beeinflusst worden ist. Es kann nicht unsere Absicht sein, an dieser Stelle der vielseitigen Thätigkeit dieses hervorragenden Mannes zu gedenken, dessen Person schon oft zum Gegenstande eingehender wissenschaftlicher Forschung gemacht worden ist. Nachdem seine lang umstrittene Abkunft aus einer in Frankreich heimischen Kunsthandwerkerfamilie erwiesen ist, kann er auch nur im Rahmen der französischen Kunstgeschichte voll gewürdigt werden, in welcher er in seiner Art eine wichtige Rolle gespielt hat. Geboren zu Paris am 11. November 1642, lernte er zuerst bei seinem Vater, dem 1649 verstorbenen Hofdrechsler und -Tischler Pierre Boullé, dessen Fertigkeiten in seiner Kunst er sich so zu eigen machte, dass seine ersten selbständigen Arbeiten oft mit denen, welche aus des Vaters Werkstätte hervorgingen, verwechselt worden sind. Daneben scheint aber auch, wie schon erwähnt, Jean Macé, der Vorgänger des alten Boullé im Louvre, einen wesentlichen Einfluss auf den jungen Kunsthandwerker ausgeübt zu haben, der sich besonders in seinen frühesten Arbeiten nachweisen lässt. Dieselben lehnen sich nämlich ganz an die Art der Niederländer an, deren eingelegte Arbeiten Macé bekanntlich gründlich studiert und nach Frankreich übertragen hatte. Wie diese streben auch Boullé's Marqueterien nach einer flächenhaften Wiedergabe naturalistisch gehaltener Blumen und Pflanzen, einheimischer wie fremdländischer, die gewöhnlich zu Bouquets in Vasen angeordnet sind und häufig durch Vögel, Schmetterlinge und dergleichen belebt werden. Dabei unterliegen auch seine Werke häufig dem Fehler des Überladenen, der aus dem zu

1) Vgl. über ihn Ch. Asselineau, André Boullé 1872. — Champeaux, le meuble II, p. 73 ff. — B. Bucher, Mit Gunst, S. 368 ff. — R. Gaul im Kunstgewerbeblatt III, S. 44 ff. — Abbildungen seiner Werke u. a. bei Champeaux und Gaul.

weit gehenden Bestreben entspringt, die Fläche möglichst gleichmässig mit breiter Zeichnung anzufüllen. Einige von Boulle's Jugendarbeiten dieser Art werden in dem Protokoll erwähnt, welches nach dem grossen Brande, der seine Werkstätte 1720 zerstörte, über die zu Grunde gegangenen Gegenstände aufgenommen wurde; es sind „*cinq caisses remplies de différentes fleurs, oyseaux, animaux, feuillages et ornements de bois de toutes sortes de couleurs naturelles faites dans sa jeunesse.*“ In seinen Jugendarbeiten dürfte demnach die einfache Holzmarqueterie vorherrschend gewesen sein und wenn er dieselbe auch niemals ganz aufgab, so benutzte er doch später, nachdem er, wie es scheint, diese Technik von dem an die Gobelinsmanufaktur berufenen Neapolitaner Domenico Cucci kennen gelernt hatte, mit Vorliebe andere Materialien, wie Schildpatt, Elfenbein, Kupfer, Zinn u. a. zu seinen Einlagen, die, besonders in der Zeit seiner Blüte (etwa 1695—1710), nicht mehr so stark wie vordem überwuchern, sondern eine grössere Mässigkeit entfalten. Stets bleiben an seinen Möbeln, deren es nur wenige wirklich beglaubigte giebt, der gute Geschmack, die hohe technische Vollendung und die Geschicklichkeit bewundernswert, mit welcher er die verschiedenen fremden Bestandteile zu einer prächtigen, aber durchaus harmonischen Wirkung zu vereinigen wusste.

Nach seinem Tode (1732)¹⁾ wurden seine vier Söhne die Erben von des Vaters Kunst, welche sie zwar noch Jahrzehnte lang fortführten, doch ohne besondere Originalität, so dass der berühmte Kunstkenner Pierre Jean Mariette sie in bitterer Kritik, aber nicht ganz ohne Recht, die Affen ihres Vaters nennen konnte. Sie kommen für uns um so weniger in Betracht, als sie eigentliche Mar-

1) Ein älterer Zeitgenosse von ihm war Jaques Sommer († 1671), der Einleger (*le marqueteur*).

queterien und Intarsien nicht gefertigt zu haben scheinen. Doch vermögen sie immerhin mit ihrer besondern Art von Einlegearbeiten die Lücke in der Geschichte der französischen Marqueterie auszufüllen, welche von dem Abschluss der künstlerischen Thätigkeit ihres Vaters bis zu dem Zeitpunkt sich erstreckt, wo von neuem die Holzmarqueterie in Frankreich festen Fuss fasste d. h. in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Denn wenn auch das Beizen und Färben der Hölzer zum Zwecke des Einlegens noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geübt worden ist und Cressent, der Ebenist des Regenten, die verschiedenen bunten Holzarten, bois de rose, bois d'amarante, bois de violette mit einander vereinigt und zu Verzierungs zwecken verbunden haben soll, so trat die Marqueterie doch mehr und mehr zurück, seitdem das Rococo im Mobiliar seine Herrschaft angetreten hatte. War Cressent in seinen Werken noch ruhig und ernst geblieben, so vollzog sich mit F. A. Meissonier und den beiden Caffieri als seinen Gehilfen die in Boulle's späteren Arbeiten schon angedeutete und von Oppenordt vorbereitete Stilwandlung, welche sich in einem übertriebenen Abscheu gegen alles Gerade und in einer mit allen architektonischen Formen spielenden Willkür kundgab.

Der eigentliche Rococostil hat jedoch in der Geschichte des französischen Mobiliars nur eine kurze Rolle gespielt, da schon im Beginn der 50er Jahre und also noch zu Lebzeiten Ludwigs XV., mit dessen Regierung seine Herrschaft gewöhnlich als zusammenfallend betrachtet wird, eine Gegenströmung sich geltend machte.¹⁾ Im Rococostil ist an Stelle der Metallmarqueterie Boulle's die Holzfurnitur getreten mit ihren zartgetönten Furnieren aus Rosen- Veilchen-Atlasholz und dergleichen; daneben blieben aber auch die vergoldeten Bronzemontierungen bestehen und

1) Vergl. R. Graul im Kunstgewerbeblatt III, S. 193 ff.

schliesslich darf als eine Besonderheit eine Klasse von Möbeln nicht übergangen werden, deren Dekoration eine Zeitlang sehr in Mode war und vielfach nachgeahmt wurde, das sind die pseudo-chinesischen Lackarbeiten der Familie Martin, die Möbel à vernis Martin. Doch auch sie haben als Geschöpf der Mode nur ein kurzes Dasein gehabt und fielen bald nachdem der Rococostil aus dem Mobiliar zu verschwinden begonnen hatte, der allgemeinen Geschmacksänderung zum Opfer, die gegen Ende der 70^{er} Jahre eintrat. Damals entstand nämlich aus der Auflehnung gegen die Launen des Rococo und dem Bestreben, wieder ruhige Linien in die Kunst einzuführen, der Stil Ludwigs XVI., der darauf ausging, die letzten Reste seines Vorgängers mit der antikisierenden Richtung seiner Zeit in zierlicher Weise zu verbinden.

Als eine Folge dieses Stilumschwungs dürfen wir das Wiederaufkommen der Holzmarqueterie betrachten, die jetzt mit grösserer Sorgfalt und ungleich reicheren Mitteln als sie Boulle zur Verfügung standen, ausgeübt wurde. Wir ersehen dies z. T. aus einem schon 1766 erschienenen Dictionnaire portatif des arts et métiers, in dem u. a. besonders auch die Kunst behandelt ist, Holz zu färben und durch geschickte Schnitte verschiedene Holztexturen zu erzeugen.

Es ist bezeichnend, dass unter den Meistern, die als die Bahnbrecher dieser Wiedergeburt der Holzmarqueterie in Frankreich gelten dürfen, in erster Linie Deutsche in Betracht kommen, die seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Revolutionszeit in grosser Zahl nach Paris übergesiedelt waren und dort, da sie ein tüchtiges Können aus ihrer Heimat mitbrachten, bereitwillige Aufnahme gefunden hatten. Frankreich wurde ihre neue Heimat; sie selbst wurden französisierte Deutsche und ihre Erzeugnisse trugen neben dem antikisierenden Charakter durchaus den Stempel des französischen Geschmacks.

Weitaus der bedeutendste unter ihnen ist der Rheinländer Johann Heinrich Riesener, der 1735 zu Gladbach geboren als junger Mann nach Paris kam und dort in die Werkstätte Öbens eintrat, eines der berühmtesten Hofebenisten Ludwigs XV. Auch Öben war seiner Herkunft nach kein Franzose, sondern vermutlich aus den Niederlanden nach Paris gekommen, wo er in der Werkstätte des alten Boulle gelernt hatte und, begünstigt durch die Frau von Pompadour, um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein vielbeschäftigter Meister geworden war, dessen Arbeiten besonders durch ihre Marqueterien Berühmtheit erlangten. Bei Öben war dem jungen Künstler reiche Gelegenheit geboten, sein Talent an den kostbaren Werken zu bilden, die der Hof bestellte. Nach dem Tode seines Lehrers (1766) heiratete Riesener dessen Wittwe und führte sein Geschäft mit solchem Erfolge weiter, dass er bald darauf als Meister in die pariser Innung aufgenommen wurde und den Titel „ébéniste du Roi“ erhielt. In dieser Stellung arbeitete er besonders für die königlichen Schlösser, in denen sich — besonders zu Fontainebleau, Trianon und Compiègne, daneben aber auch im musée du mobilier national — auch heute noch ein Teil seiner Werke befindet, während die meisten derselben infolge der Revolution, die sein Geschäft in seiner höchsten Blüte überraschte, nach dem Ausland, besonders nach England verkauft worden sind. Gegen Ende seines Lebens, das ihm durch häusliche Zwistigkeiten mit seiner zweiten Frau arg verbittert wurde, kam Riesener in seinen Vermögensverhältnissen sehr zurück, so dass er bei seinem Tode (1806) kaum ein nennenswertes Vermögen hinterliess.

So lange Riesener bei Öben arbeitete und in den ersten Jahren nach dem Tode desselben waren seine Werke, da er gewisse Überlieferungen seines Vorgängers beibehielt, noch mehr oder weniger beeinflusst vom Stile des absterbenden Rococo; erst in den 70er Jahren machte

sich der Meister frei davon und ging dann ganz zum neuen Stile über. Riesener war ohne Zweifel der bedeutendste Ebenist unter Ludwig XVI., der in den Werken seiner zierlich koketten Boudoirkunst neben einer vollendeten Bronze- und Lackarbeit hauptsächlich die Marqueterie mit Geschick und Meisterschaft handhabte. Sein Hauptverdienst beruht daher auch in der Ausbildung dieser Technik, die bei ihm von überraschender Feinheit ist und während sie anfänglich breiter erscheint, später zarter wird, dafür aber an koloristischer Kraft und Lebhaftigkeit abnimmt.

Eins seiner frühesten Werke und zugleich ein charakteristisches Beispiel des Übergangsstils vom Rococo zu Ludwig XVI. ist der Schreibtisch Ludwigs XV.¹⁾, dessen Entwurf noch von Öben herrührt, dessen Vollendung aber Riesener verdankt wird (1769). In seiner äusseren Erscheinung noch dem späteren Rococo angehörig deutet er in Einzelheiten, besonders auch in der reichen Anwendung der Marqueterie, bereits auf den neuen Stil hin. Sämtliche Felder sind mit Blumenbouquets, Allegorien und königlichen Attributen in eingelegten Hölzern reich geschmückt. Ungefähr derselben Zeit gehört der sogen. Schreib- und Toilettentisch der Marie Antoinette im South-Kensington-Museum an²⁾, der besonders in seinen Marqueterien (Landschaftsbildern, Blumen und dergleichen) an Werke Riesener's aus seiner Frühzeit erinnert. Andere Möbel von seiner Hand, sämtlich reich mit geschmackvollen Holzeinlagen verziert, sind abgebildet u. a.: Kunstgewerbeblatt III, Nr. 6, ferner IV, S. 51. 53 und Champeaux, le meuble II, Fig. 64.

An Riesener als den tonangebenden Meister schliesst sich eine ganze Reihe anderer mehr oder weniger bedeuten-

1) Abgeb. Kunstgewerbeblatt III, S. 47.

2) Abgeb. Kunstgewerbeblatt III, S. 197.

der Genossen und Rivalen an, Deutsche und Franzosen, die alle in der Art jenes arbeiteten und wie er, vor allem in der Marqueterie thätig waren. Wir nennen hier von Deutschen die Namen Benemann, A. Weisweiler, F. Schwertfeger, W. Cramer, C. Schneider und C. Richter, von Franzosen Leleu, M. Carlin, Saunier, Levasseur und Pierre Denizot. Ein Werk des letzteren, etwa aus der Zeit von 1770 bis 1775, ist das reizende Schreibkästchen, das im Kunstgewerbeblatt III, Nr. 10 abgebildet und von A. Riegl in den Mitteil. des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie 1886, S. 75 ff. eingehend besprochen worden ist (Fig. 24). Das Werk, welches aus dem Besitze der unglücklichen Marie Antoinette stammt und sich jetzt in Wiener Privatbesitz befindet, verdient wegen seiner reichen Marqueterien eine ganz besondere Beachtung. Jede der vier Seitenwände enthält ein Feld, dessen äussere Umrahmung in bois de violette die gleiche Färbung wie die daran anschliessenden Füsse zeigt; schmale gelbe Bändchen leiten zum mittleren Felde über, in dem auf hellerem roten bois d'amarante naturalistische Blumen, Rosen, Nelken, Glockenblüten in gelbem, mit Blättern in grün gebeiztem Holze eingelegt sind, die sich entweder in kleinen Vasen befinden oder von Bändern zusammengehalten werden. Reicher noch ist der Schmuck auf dem oberen Felde, auf welchem stattliche Blumenkörbe angebracht sind, von einem reichen Rococorahmen umschlossen, dessen Umrisse aus eingelegtem grünen Holze bestehen. Auch der versenkbare Aufsatz trägt ähnlichen kostbaren Schmuck, bei dem die Innenzeichnung überall durch Schraffierung hergestellt ist, die mit schwarzer Niellomasse ausgefüllt wurde. Ein zweites Werk Denizot's befindet sich im South-Kensington-Museum; es ist eine kleine Kommode, die mit Marqueterie, bei welcher die für Riesener charakteristische Rautenmusterung vorherrscht, geschmückt ist.

Die Vorliebe für die Marqueterie hat sich in Frankreich aus dem vorigen auf das jetzige Jahrhundert übertragen und bis in die neueste Zeit erhalten. Besonders als

Fig. 24.



Schreibkästchen von Denizot.

unter dem letzten Kaiserreich die Mode sich wiederum dem Stile Ludwigs XVI. zuwandte, erwachte auch von neuem wieder lebhaft das Interesse an den Arbeiten der Mar-

queterie, und wie am Ausgange des vorigen Jahrhunderts, so wurden auch jetzt wieder die Möbel mit eingelegten Verzierungen geschmückt, die, zumeist von zarten Farben und zierlicher Zeichnung, antikisierende Ornamente, Medaillons mit Emblemen, z. T. auch Figuren mythologisch-allegorischer Art darstellten. Daneben wurde auch eine besondere Gattung der Intarsia, das sogen. Relief-mosaik, das wir schon im 17. Jahrhundert in Eger besonders ausgeübt sahen, wieder neubelebt, indem der pariser Fabrikant Fourdinois, der sich um die Hebung der Kunstischlerei in Frankreich grosse Verdienste erworben hat, diese Technik zu einer durchgreifenden Ornamentation anwandte. Denn während jene alten Meister Hölzer verwendeten, die durch Abkochung die verschiedensten Farben erhalten hatten, begnügte sich Fourdinois mit zwei bis drei Hölzern in ihren natürlichen Farben und stellte damit Werke von grossem, einheitlichen Reize her, die auch von anderen französischen Fabrikanten, z. B. von Roudillon nachgeahmt wurden.¹⁾ Leider verfallen viele dieser modernen Erzeugnisse nicht selten in den auch schon bei ähnlichen italienischen Werken aus neuerer Zeit gerügten Fehler der Überladung, der einer allzu kühnen und mitunter geradezu üppigen Phantasie entsprungen zu sein scheint.

c. Die Intarsia in Holland, England, Spanien u. s. w.

Eine geschichtliche Darstellung der Kunst der Intarsia kann nicht schliessen, ohne auch der Thätigkeit Hollands gedacht zu haben, welche sich vor allem in dem Einflusse dieses Volkes auf andere Nationen äussert, die wir theils als seine Schüler theils als seine Auftraggeber

1) Siehe J. Lessing, Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. S. 67 f.

kennen lernen. Hauptsächlich also nach dieser Richtung, zugleich aber, um das in den vorigen Abschnitten entworfene Bild möglichst abzurunden, sollen die Leistungen der Holländer in diesem Kunstzweige kurz berührt werden; indessen bleibt, worauf schon oben hingewiesen wurde, bei der Zerstreutheit des an sich schon geringen monumentalen Materials und dem Mangel litterarischer Quellen eine zusammenhängende geschichtliche Betrachtung ausgeschlossen und was geboten wird, sind nur Bruchstücke, welche vielfacher Ergänzung bedürfen werden.

In Holland lagen die Verhältnisse für eine reichere Entfaltung dieser Kunst ungleich günstiger als in anderen Ländern, da bei dem ausgedehnten Handelsverkehr und den zahlreichen überseeischen Kolonien dieses Volkes ein kostbares Holzmaterial (*bois des îles*) in grosser Menge jederzeit zur Verfügung stand. Dieser Umstand wird wohl auch die Vorliebe der Holländer für die Marqueterie wach gerufen haben, die sich mit der zunehmenden Ausdehnung ihres Kolonialhandels nur noch steigerte.

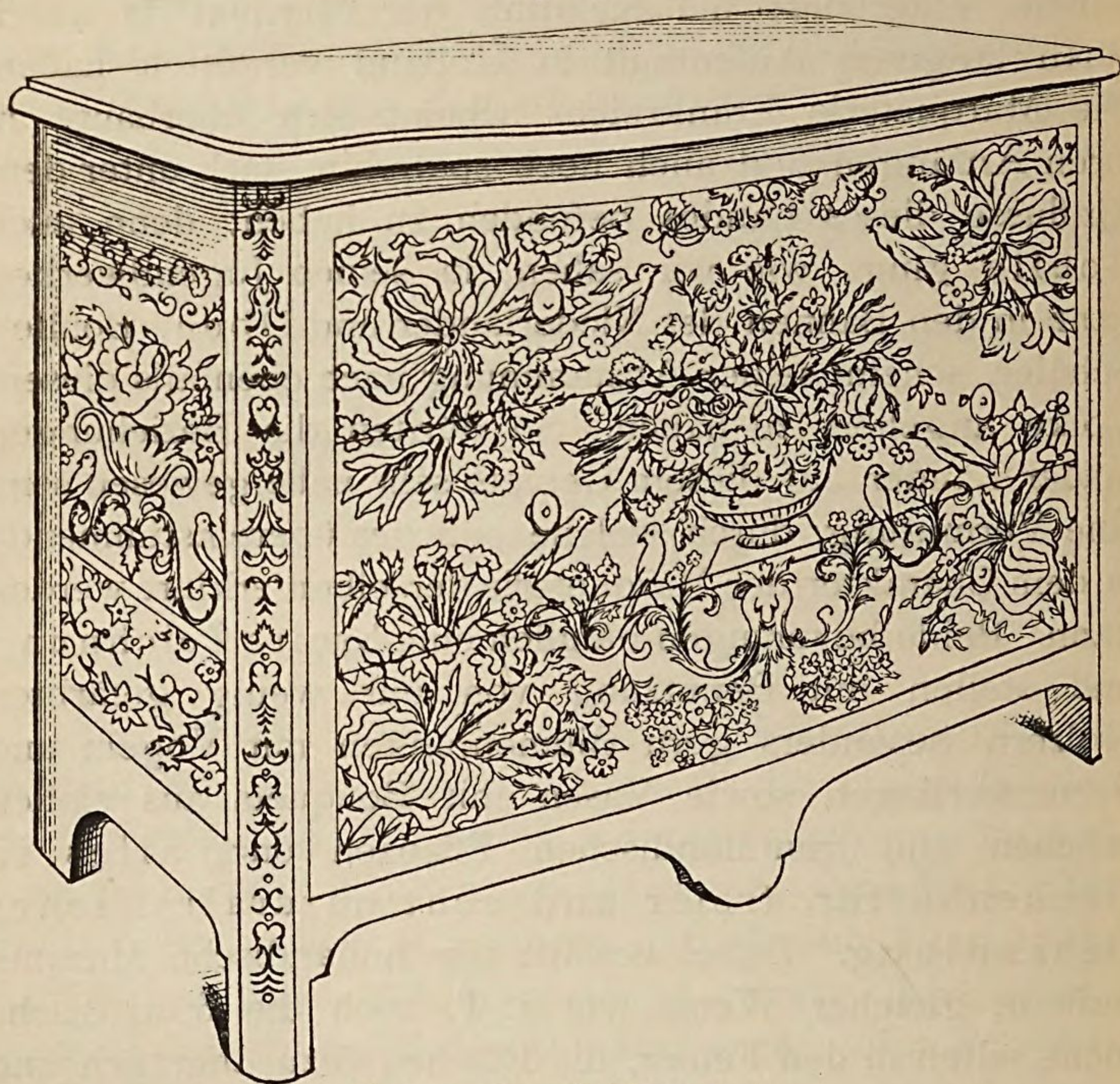
Die Blütezeit der Intarsia in Holland gehört der zweiten Hälfte des 16. und der ersten des 17. Jahrhunderts an und fällt also im Ganzen mit derjenigen von Deutschland zusammen; während aber hier schon vor diesem Zeitraum bemerkenswerte Leistungen in diesem Kunstzweige aufzuweisen sind und Künstler in grosser Zahl genannt werden, die erfolgreich hierin thätig waren, lässt sich etwas ähnliches, so viel wir wissen, von Holland nicht behaupten. Es scheint, dass dort die Marqueterie später als in Deutschland Eingang gefunden, nachdem sie von Italien aus zunächst in Süddeutschland Fuss gefasst und von da abwärts nach dem Niederrhein sich weiter ausgebreitet hatte. Dies wenigstens dürfte der nächstliegende und natürlichste Weg gewesen sein, auf welchem die Intarsia aus ihrer ursprünglichen Heimat nach Holland gelangt ist. Hier muss sie

dann, begünstigt durch die oben genannten Umstände, in kurzer Zeit zu hoher Blüte gekommen sein, was schon die Thatsache beweist, dass Colbert zu Beginn des 17. Jahrhunderts berühmte holländische Intarsiatoren, wie Pierre Gole und Vordt, nach Paris an die Gobelinsmanufaktur berief; auch soll ja, wie schon oben erwähnt, Jean Macé seinem Vaterlande die Kenntnis der Marqueterie durch einen längeren Aufenthalt in Holland vermittelt haben. Die Marqueterie Frankreichs scheint sich überhaupt in ihren Anfängen und auch noch späterhin stark unter dem Einflusse dieses Landes befunden zu haben; denn auch Boulle ging, wie wir sahen, in seinen Jugendwerken ganz in den Bahnen der Niederländer und Öben, Boulle's Schüler, scheint seiner Abstammung nach ebenfalls diesem Volke angehört zu haben. So dürften die Beziehungen beider Länder auf diesem Gebiete sehr nahe gewesen sein, eine Vermutung, durch welche manches übereinstimmende in dem Charakter der Marqueterie derselben erklärt werden kann. Beide bevorzugten nämlich eine breite Zeichnung und stellen mit Benutzung von nur wenig gefärbten Hölzern besonders gern Blumenranken mit Vögeln und Schmetterlingen sowie Vasen mit Bouquets aus einheimischen und fremdländischen Pflanzen dar, alles in flächenhafter, freier und echt naturalistischer Behandlung. Dabei verfällt die holländische Marqueterie in gleicher Weise wie z. T. auch die französische nicht selten in den Fehler, die Flächen allzu ängstlich und gleichmässig mit ihren Gebilden zu überziehen, wodurch in vielen Fällen der Eindruck einer Überfüllung hervorgerufen wird, der die Wirkung dieser Arbeiten nicht unerheblich schädigt. Ein derartig verziertes Möbel, eine Kommode im Stile der frühesten Möbel Ludwigs XIV., ist unter Fig. 25 abgebildet.¹⁾ Die Formen dieser Kommode

1) Einzelheiten derselben in L'art pour tous 1889, 2862. 2916.

sind die denkbar einfachsten, die Marqueterien dagegen überaus reich, ja fast zu reich; sie bedecken nicht nur die Vorderfläche mit den Schubladen, sondern auch die beiden Seitenflächen. Auf dunkeltem Grund von Ebenholz sind die Einlagen in verschieden gefärbten, zart getönten

Fig. 25.



Kommode mit Marqueterie.

Hölzern (bois des îles) ausgeführt: ein Bouquet von Rosen, Nelken, Tulpen und anderen Blumen, aus einer Vase hervorspriessend, die von einer phantastischen Maske getragen wird; in den vier Ecken ebenfalls Bouquets, mit Bändern umwunden, und alle Zwischenräume von buntfarbigen Vögeln und Schmetterlingen belebt. Mit vollem Recht

vermutet der Herausgeber, dass diese Kommode von holländischen Intarsiatoren angefertigt sei; sie zeigt durchaus den Stil und die breite Behandlung der holländischen Marqueterie im Anfange des 17. Jahrhunderts.

In ähnlicher Weise ist eine Anzahl Schränke verziert, die der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören und in ihrem Aufbau noch ganz den gotischen Charakter an sich tragen; ein besonders schönes Beispiel aus dem Jahre 1583 befindet sich im Rijksmuseum zu Amsterdam. Ungefähr derselben Zeit gehört das kostbare Richtergestühl in Nymegen an, das ursprünglich in der Schöffenkammer des Rathauses stand, von dort aber im Jahre 1666 in die „Vierschar“ des Erdgeschosses übergeführt wurde. Das Werk, als dessen Urheber der städtische „Kistemaker“ Guert van Dulcken gilt, ist aus Eichenholz geschnitzt und mit Intarsien aus Eben-, Citronen-, Nussbaum- und Palisanderholz verziert; die Rückwand ist durch Hermen und dorische Halbsäulen in Bogenfelder eingeteilt, die mit Reliefs geschmückt sind. Ein anderes hervorragendes Intarsiawerk ist eine Vertäfelung, welche sich früher zu Dordrecht befand, von wo sie später in das Niederländische Museum zu Amsterdam gelangte. Es ist ein umfangreiches, dem Jahre 1626 angehöriges Schnitzwerk mit reicher Bettstelle, Kamin und Thürbekleidung, aus Eichenholz und anderen, z. T. ausländischen Holzarten hergestellt und mit zierlichen Intarsien reich geschmückt. Nicht minder bemerkenswert und an Schönheit kaum hinter den genannten Arbeiten zurückstehend sind die überaus reich gehaltenen, mit Blumen und Vögeln in eingelegter Arbeit versehenen Portale der Trinkstube im königlichen Schlosse Ulriksdal bei Stockholm. Axel Oxenstjerna, der berühmte Kanzler, hatte dieselben im Jahre 1629 in Holland für sein schwedisches Schloss anfertigen lassen, aus welchem sie der gegenwärtige Besitzer desselben an König Carl XV.

schenkte. Auch dieser Auftrag beweist von neuem das hohe Ansehn, welches die holländische Marqueterie um diese Zeit im Auslande genoss. Ja, es scheint, als ob die Ebenisten dieses Landes einen geradezu europäischen Ruf besessen hätten, wenn, was kaum zu bezweifeln ist, die Überlieferung glaubwürdig berichtet. Ihrer Thätigkeit in Frankreich war bereits oben gedacht worden, eine ihrer hervorragendsten Arbeiten auf schwedischem Boden haben wir soeben kennen gelernt, in Deutschland begegnete uns schon als das Werk eines holländischen Meisters die Sommerratsstube im Danziger Rathause und schliesslich besitzt auch Dänemark ein hochbedeutendes Denkmal ihrer Kunstfertigkeit auf diesem Felde. Es sind dies die noch der Zeit Christian's IV. (1588—1648) angehörigen Intarsien an den Stühlen der königlichen Loge in der prunkvoll ausgestatteten Kirche des Schlosses Frederiksborg. Fürwahr, wenn noch der geringste Zweifel an der Tüchtigkeit der holländischen Intarsiatoren bestünde, so müsste er angesichts dieser Thätigkeit, welche sie fast gleichzeitig in den verschiedensten Ländern entfalteten, verschwinden.

Leider scheint die Blütezeit der holländischen Marqueterie nur von kurzer Dauer gewesen zu sein und das 17. Jahrhundert kaum überschritten zu haben, da aus den folgenden Zeiten keine Kunde von irgend einer besonders hervorragenden Leistung auf diesem Gebiete zu uns gedrungen ist. Zwar begegnen uns auch im 18. Jahrhundert noch genug Arbeiten, welche sich durch Schönheit und Sauberkeit ihrer Marqueterien auszeichnen¹⁾, allein die-

1) Siehe z. B. den Lehnstuhl aus dem Anfang des 18. Jahrh. bei Lambert und Stahl, Das Möbel, Taf. 69. 71. Derselbe besteht aus dunkelm, polierten Nussbaumholz und ist mit wundervollen Intarsien verziert, die in leicht hingeworfenen Blumen, Vögeln und Schmetterlingen bestehen in freier, naturalistischer Zeichnung. Man vergleiche ferner auch den zweiflügeligen Schrank aus Eichenholz mit reicher Blumenmarqueterie, der derselben Zeit angehört und in dem Werke über die „histor. Ausstellung kunstgewerbl. Erzeugnisse“ zu Frankfurt a/M. 1875, Taf. 45 abgebildet ist.

selben unterscheiden sich fast sämtlich in nichts von den gleichzeitigen Arbeiten anderer Länder und können sich mit dem, was Holland im 16. und 17. Jahrhundert hierin geleistet hat, in keiner Weise messen. Erst in neuester Zeit hat der in Paris thätige Holländer J. C. Kremer die alte Technik wieder zu Ehren gebracht, indem er Möbel mit Marqueterien anfertigte, welche den alten Arbeiten ziemlich nahe kamen und eine Zeit lang sehr gesucht waren.

Was die übrigen Länder Europas anbetrifft, so sind ihre Leistungen auf dem Gebiete der Intarsia und Marqueterie im Vergleich zu denen der genannten Nationen von nur untergeordneter Bedeutung, so dass sich dieselben mit wenigen Worten erledigen lassen.

Noch immerhin beachtenswertes auf diesem Gebiete hat England hervorgebracht. Zwar kommt die neuerdings besonders vielfach verbreitete, aber wenig feine Tunbridgeware an dieser Stelle nicht in Betracht, vielmehr sind es die englischen Möbel der neuesten Zeit, die wegen der Schönheit und technischen Vollendung ihrer Marqueterien mit Recht allgemein bewundert worden sind. Diese Möbel, bei welchen durchgängig auf die farbige, nicht auf die plastische Erscheinung der Hauptnachdruck gelegt ist, sind mit Marqueterien ganz in der Art des vorigen Jahrhunderts verziert und bekunden, wenn sie auch hier und da französische Art streifen, doch in der Mehrzahl eine völlige Selbständigkeit und eine durchaus eigenartige Behandlung. Die Einlagen sind von kräftiger, entschiedener Farbenwirkung und mit einer wunderbaren, die grösste technische Geschicklichkeit voraussetzenden Feinheit ausgeführt, die freilich oft den Eindruck des dürftigen und mageren macht. Derartige Arbeiten waren in grösserer Zahl auf der Wiener Weltausstellung von 1873 ausgestellt, so z. B. Tische und Kasten von Hol-

land und Son und einige Füllungen mit Blumenkörben und Figuren von Morant, Boyd und Blanford¹⁾; dagegen nahmen auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1878 unter den englischen Möbelfabrikanten die hervorragendste Stelle Jackson und Graham ein, deren Hauptstärke die äusserst feinen und soliden Einlagen im Stile der italienischen Renaissance bildeten. Neuerdings hat England auch angefangen, Wände in der kostbarsten Art mit Marqueterien im Charakter des Empire zu schmücken.

Auch Spanien darf hier nicht übergangen werden, wenn wir auch nicht in der Lage sind, die Verdienste dieses Volkes auf dem Gebiete der Intarsia völlig sicher übersehen und würdigen zu können. Aus der maurischen Zeit erwähnen Schriftsteller wie Al Makkari und Edrisi als Meisterwerk in seiner Art den die Richtung nach Mekka andeutenden Mihrab der Moschee zu Cordova mit dem grossen Pult, ein angeblich aus 36 000 verschiedenen kostbaren Hölzern zusammengesetztes Prachtmöbel, an welchem acht Künstler sieben Jahre lang beschäftigt waren. Es dürfte jedoch zweifelhaft sein, ob es sich hierbei um eine wirkliche Intarsia- und nicht vielmehr um eine blosse Incrustationsarbeit handelt, auf welche auch der Umstand hinzudeuten scheint, dass goldene und silberne Nägel zum Befestigen der einzelnen Furniere auf dem Kern gedient haben sollen. Das Werk, dem 10. Jahrhundert angehörig, stand noch im 16. Jahrhundert in der Kathedrale, wurde aber später zerstört, um aus seinem Material einen Altar zu errichten.

Im Zeitalter der Renaissance führte Spanien als eine Besonderheit die oben erwähnten „Kabinette“ in die Möbelindustrie ein, in deren Herstellung die Provinz Toledo sich besonders ausgezeichnet zu haben scheint. Riano nennt in seinem Buche „Spanish Arts“ die Namen

1) Siehe Falke, Die Kunstindustrie auf der Wien. Weltausst. 1873, S. 405.

von 33 Holzschnitzern und Kunstschreibern, darunter die Hofschreiner Alonso Parezano (1623) und Marcos Garcia (1637—1642) sowie Franc. Radio, Verfertiger von Kabinetten mit Ebenholz und Elfenbein. Daneben erlangten zu derselben Zeit eine besondere Berühmtheit die Schränke und Büffets mit Elfenbeineinlagen, die in Sevilla und Salamanca vorzugsweise angefertigt wurden und von denen das bayerische Nationalmuseum einige charakteristische Beispiele besitzt.

Trotz dieser bemerkenswerten selbständigen Leistungen scheinen doch zahlreiche, der Renaissancezeit angehörige Truhen und Schränke, die Spanien besitzt, aus der Fremde, besonders aus Deutschland, Italien und den Niederlanden, eingeführt zu sein, was die Thatsache beweist, dass Philipp III. im Jahre 1603 sich veranlasst sah, im Interesse der heimischen Möbelindustrie die Einfuhr von „Nürnberger Schränken jeder Art“ strengstens zu verbieten.

Im Bereiche der kirchlichen Möbel muss als eins der prächtigsten in Spanien überhaupt das reichverzierte Gestühl der Kathedrale von Burgos genannt werden, das in Nussbaumholz gearbeitet, mit vielen Rundfiguren und Reliefs geschmückt und auch mit Intarsien im italienischen Charakter versehen ist. Es ist die in den Jahren 1507 bis 1512 entstandene Arbeit eines vermutlich in Italien gebildeten Franzosen Philipp Vigarny († 1543), desselben Meisters, der auch das hochberühmte Gestühl der Kathedrale zu Toledo schuf.

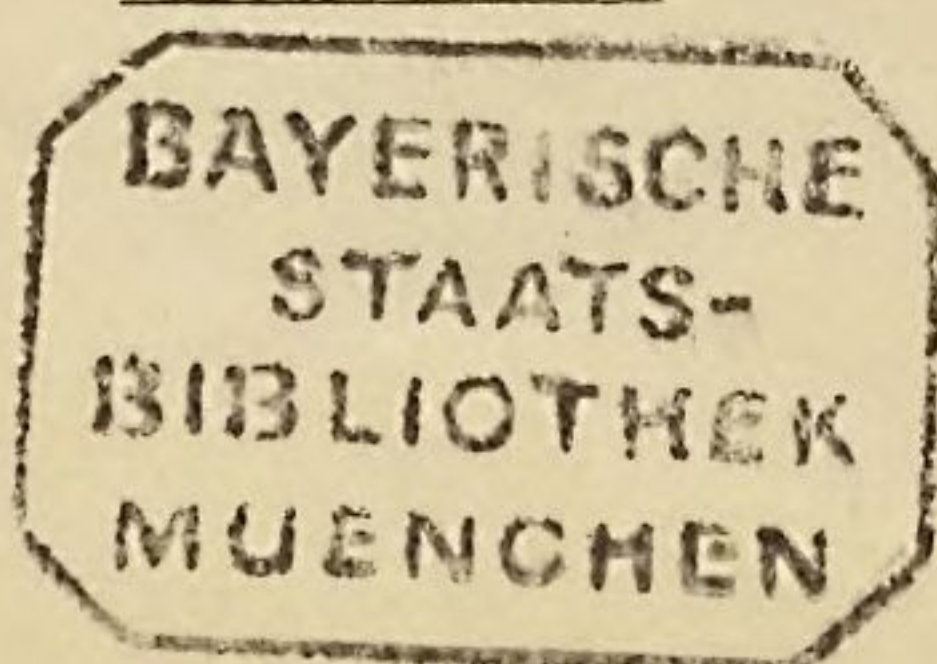
Wie in anderen Ländern, so führte auch in Spanien die verfeinerte Technik immer mehr auf Abwege. Der Stil wurde schwülstiger, das Einlegematerial reicher, aber trotz der aufgewendeten Mühe erscheinen derartige Prachtmöbel, wie sie z. B. das Dresdener Grüne Gewölbe besitzt, nur als sonderbare Verirrungen des Geschmacks und der Mode.

Als eine Merkwürdigkeit müssen die in unserem Jahrhundert angefertigten vier kleinen Zimmer des Escorial betrachtet werden, die unter dem Namen piezas de maderas finas bekannt im Jahre 1831 für 28 Millionen Realen (= 6 Mill. Mark) fertig gestellt wurden. Böden, Friese, Getäfel, Fenster und Thüren sind in diesen Räumen mit Landschaften, Stilleben, Blumen u. s. w. bedeckt, die aufs feinste und zierlichste aus kostbaren Hölzern zusammengesetzt sind und beinahe wie Gemälde wirken.

Von Kunsttischlern Portugals ist nur Prabo Fibruy (17. Jahrhundert) durch ein von ihm mit vollständiger Namenszeichnung versehenes eingelegtes Möbel bekannt, das sich in der Akademie der Künste zu Lissabon befindet. Die heutigen Leistungen der Pyrenäischen Halbinsel auf dem Gebiete der Marqueterie sind wenig hervorragend. Dasselbe dürfte von der Schweiz gelten, welche 1873 in Wien Sessel ausgestellt hatte, deren Sitze und Lehnen in der stilwidrigsten Weise mit Einlagen (Landschaften, Genrebilder und dergl.) bedeckt waren; doch müssen wir uns der oben erwähnten kostbaren Vertäfelungen dieses Landes aus dem 16. und 17. Jahrhundert erinnern, an denen neben deutschen Schreibern gewiss auch einheimische einen hervorragenden Anteil gehabt haben werden. Denn dass auch die Schweizer Meister auf diesem Gebiete Tüchtiges zu leisten vermochten, beweisen die überall noch zahlreich erhaltenen grossen Kredenzschränke, die reich gegliedert und mit Intarsien geschmackvoll verziert während der Renaissance eine Besonderheit dieses Landes bildeten.¹⁾

1) Siehe u. a. den grossen Kredenzschrank im königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden aus dem Jahre 1619. Abgeb. Dresden. Ausstellung alter kunstgewerbl. Arbeit. 1875, Taf. 37.

Wir stehen am Schlusse unserer Betrachtung — denn die Leistungen der übrigen Völker auf diesem Gebiete beanspruchen, da sie jeglicher Eigenart entbehren, kein besonderes Interesse — und werden uns nunmehr erst, nachdem wir die Entwicklung der Intarsia bei den verschiedenen Nationen im geschichtlichen Zusammenhang verfolgt haben, der hohen Bedeutung recht bewusst werden, welche dieselbe für die gesamte Möbeltischlerei gehabt hat. Selten wohl hat eine Verzierungsart in der Kunstgeschichte eine so hervorragende Rolle gespielt wie die Intarsia und trotz der Schwierigkeit der Technik, welche grosse Geduld und Geschicklichkeit voraussetzte, ist sie doch überall und jederzeit mit Eifer und Erfolg gepflegt worden. Die Ornamentik hat ihr eine reiche Fülle der schönsten und geschmackvollsten Motive zu verdanken, die nicht allein dem Tischler zu gute kommen, sondern jedem, dessen Kunst die Verzierung der Fläche zum Gegenstand hat, einen unergründlichen Schatz von trefflichen ornamentalen wie figürlichen Vorbildern gewähren, zu deren Benutzung nicht dringend genug aufgefordert werden kann. Und darin gerade besteht ja der Hauptwert jener alten Intarsien, dass sie anregend und befruchtend auch auf das Kunstgewerbe unserer Tage einwirken, eine Thatsache, die erst durch eine geschichtliche Betrachtung in das rechte Licht gesetzt zu werden vermag. Aus diesem Grunde wurde auch auf letztere ein besonderer Nachdruck gelegt und zu zeigen versucht, wie und unter welchen Bedingungen diese Kunst sich geschichtlich entwickelt hat. Denn allein die Geschichte belehrt uns, was auf diesem Gebiete tüchtiges hervorgebracht ist, und weist auch zugleich den Weg zur Erkenntnis dessen, was uns heute noch fehlt, um erfolgreich mit den Leistungen vergangener Zeiten wetteifern zu können.



I. Verzeichnis der Abbildungen.

- Titelbild.** Vom Chorgestühl der Taufkapelle des Domes zu Siena, nach: Mitteil. d. österr. Mus. f. Kunst u. Industrie XIV (1879), Nr. 166.
- Fig. 1. Thürfüllung in der Sakristei von St. Anastasia zu Verona, nach: Dolmetsch, Ornamentenschatz, Taf. 39.
- Fig. 2. Von einem Leseputz im Dome zu Orvieto, nach: Dolmetsch a. a. O., Taf. 39.
- Fig. 3. Vom Chorgestühl in der oberen Kapelle des Palazzo Pubblico zu Siena, nach: Didron, Annales archéologiques, Bd. 16.
- Fig. 4. Thür der Kanzel von St. Croce zu Florenz, nach: Teirich, Ornamente aus der Blütezeit ital. Renaissance (Intarsien), Text, Fig. 2. 3.
- Fig. 5. Getäfel in St. Croce zu Florenz, nach: Teirich a. a. O. Text, Fig. 6. 7.
- Fig. 6. Vom Stuhlwerk in S. Petronio zu Bologna, nach: Teirich, Text, Fig. 9. 10.
- Fig. 7. Vom Chorgestühl des Pantaleone de Marchis, nach: Kunstgewerbeblatt I zu S. 116.
- Fig. 8. Vom Chorgestühl der Certosa zu Pavia, nach: Dolmetsch a. a. O., Taf. 48.
- Fig. 9. Vom Chorgestühl in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi, nach: Teirich, Taf. 13.
- Fig. 10. Teil des Chorgestühls in S. Maria Novella zu Florenz, nach: Teirich, Text, Fig. 5.
- Fig. 11. Vom Chorgestühl in S. Maria Novella zu Florenz, } nach: Teirich,
Fig. 12. Desgl., } Taf. 1. 2.
- Fig. 13. Vom Chorgestühl in S. Maria in Organo zu Verona, nach: Teirich, Text, Fig. 12.
- Fig. 14. Desgl., } nach: Kunsthandwerk III, Taf. 15.
Fig. 15. Desgl., }
- Fig. 16. Brauttruhe. Italien, nach: Kunsthandwerk I, Taf. 54.
- Fig. 17. Von der Vertäfelung der sog. Kriegsstube zu Lübeck, nach: Gewerbehalle 1885, Taf. 77.
- Fig. 18. Thür und Täfelung aus Schloss Völthurns, nach: Issel, Wandtäfelungen und Holzdecken, Fig. 9.
- Fig. 19. Schrank. 16. Jahrh., nach: J. von Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes zu S. 146.
- Fig. 20. Vom Chorgestühl der Elisabethkirche zu Breslau, nach: „300 Tafeln zum Studium des deutschen Renaissance- und Barockstils, Gruppe IV, 26.
- Fig. 21. Vom Chorgestühl der Magdalenen- } nach: 300 Tafeln u. s. w.,
kirche zu Breslau, } Gruppe IV, 26. 20.
- Fig. 22. Desgl., }
- Fig. 23. Schreibkasten von David Röntgen, nach: J. von Falke a. a. O., Fig. 87.
- Fig. 24. Schreibkästchen von Denizot, nach: Kunstgewerbeblatt III zu S. 193.
- Fig. 25. Kommode mit Marqueterie, nach: L'art pour tous 1889, 6146.
-

II. Künstlerverzeichnis.

- | | |
|---|---|
| <p> <i>Agnolo</i>, Baccio d', 33. 40. 58. 60 ff.
 <i>Albert</i> von Soest 105.
 <i>Alberto</i> di Betto 59, 1.
 <i>Angiolo</i> di Gabriele Bruni 59, 1.
 <i>Antonio</i>, Fra, 30.
 „ Fra da Lunigiano, 77. 80.
 „ da Mantova, 82.
 „ di Bencivieni di Mercatello
 di Massa 37 f.
 <i>Asinelli</i>, Antonio, 72.

 <i>Baer</i>, Christian, 115, 2.
 <i>Barili</i>, Antonio di Neri di Antonio,
 6. 48 f.
 „ Giovanni, 49 52.
 <i>Baumgarten</i>, Ulrich, 128.
 <i>Baumgartner</i>, Melchior, 96.
 <i>Beck</i>, Sebald, 91 f.
 <i>Beham</i>, H. S., 117.
 <i>Beheim</i>, H. W., 92.
 <i>Bender</i> 134.
 <i>Benemann</i> 145.
 <i>Berbetti</i>, Angiolo, 86.
 <i>Bernardino</i>, Fra, 75. 77. 80.
 „ di Lucca 76.
 <i>Bettle</i>, Clement, 114, 1.
 <i>Beyer</i>, Joh. Georg, 135.
 <i>Blanford</i> 154. </p> | <p> <i>Botto</i>, Pietro, 84.
 „ Bartolommeo, 84.
 <i>Boulle</i>, André Charles, 139 ff. 149.
 „ Pierre, 139.
 <i>Boyd</i> 154.
 <i>Brunellesco</i> 4. 32. 43.
 <i>Brustolon</i>, Andrea, 85.

 <i>Calame</i> 135.
 <i>Canozii</i> (Lendinara) 45 ff.
 Lorenzo, 45 ff.
 Christoforo, 45 ff.
 Giovan Marco, 45 f.
 Pierantonio dell' Abate, 45. 47, 1.
 48.
 Daniello 45.
 Bernardino 45. 47.
 <i>Capoferri</i> (Codeferini), Giovan Fran-
 cesco, 81.
 <i>Carlin</i>, M., 145.
 <i>C. A. Z.</i> 111.
 <i>Civitali</i>, Masseo, 47. 60.
 <i>Corbian</i>, Paul, 121.
 <i>Cossetti</i>, Fra Antonio, 80.
 <i>Cramer</i>, W., 145.
 <i>Cressent</i> 141.
 <i>Cschidnich</i>, Michael, 109.
 <i>Cucci</i>, Domenico, 140. </p> |
|---|---|

- Damiano*, Fra (da Bergamo), 4. 66.
71 ff. 81.
- Denizot*, Pierre, 145.
- Discacci* da Cremona 47, 2.
- Domenico* di Niccolò 4. 27 f. 137.
„ di Mariotto 35.
„ di Antonio da Firenze 38.
„ da San Severino 58.
- Donati*, Lorenzo, 52.
- Dulcken*, Guert van, 151.
- Ebelmann*, Joh. Jacob, 118.
- Eck*, Adam, 102.
- Egg*, Georg Mathias, 112, 1.
- Eichel*, Emanuel, 128.
- Eichler*, Heinrich, 96. 127.
- Elfen* 90.
- Ellrich* 127.
- Evers*, Antonius, 104.
- Falcini* 86.
- Fibruy*, Prabo, 156.
- Fischer*, N., 102.
„ Joh. Georg, 102 f.
- Flaschner*, Esaias, 121.
- Fleischer*, Hieronymus, 96.
- Flötner*, Peter, 116 f.
- Fornari*, Anselmo de, 57.
- Fourdinois* 147.
- Francesco* di Domenico Monciatto 32.
- Francione* (Francesco di Giovanni di
Francesco) 33 f.
- Garcia*, Marcos, 155.
- Gem* 134.
- Giovanni*, Fra (da Verona), 9. 49.
58. 60 ff. 81.
„ di Lodovico 27.
„ di Domenico da Gajole 32.
„ di Filippo da Fiesole 40, 1.
„ di Pietro Castelnuevo 52.
- Girolamo* della Massa 52.
- Giusto* 33.
„ di Francesco dell Castello dell
Incisa 40, 1.
- Gole*, Pierre, 138. 149.
- Gondolo*, Tedesco, 39.
- Gottlieb*, Conrad, 122.
- Graham* 154.
- Guckeisen*, Jacob, 118.
- Guido* del Servelino 35.
- Guillot* 93.
- Härtel*, J. G., 96.
- Hepner*, Jacob, 92 f.
- Herle*, Simon, 106.
- Holland* 153 f.
- Jackson* 154.
- Kambli*, Melchior, 135.
- Kellerthaler*, Hans, 102.
- Kenthel*, Nicolaus, 109.
- Kleinert*, Georg, 135.
- Köningh*, Jürgens, 125, 1.
- Kraus*, Hans, 137.
- Kremer*, J. C., 153.
- Lancetti*, F., 76, 2.
- Leleu* 145.
- Lendinara*, siehe Canozii.
- Leonardo* 30.
- Levasseur* 145.
- Löblein*, Sixtus, 107, 3.
- Macé*, Jean, 138 f. 149.
- Maier*, Georg, 128.
- Majano*, Giuliano da, 33 f. 37. 42.
44, 1.
„ Benedetto da, 34 f.
- Manetti*, Antonio, 86.
- Mann*, Joh., 96. 127.

Manuello 24.
Marchis, de (delle Marche) Jacopo, 52 ff.
 „ „ „ „ Pantaleone, 52 ff. 57. 108.
Maron, Etienne, 138.
Marti, Leonardo, 60.
Martini, Paolo, 27.
Matteo di Giovanni (Matteo di Bernardino) 28.
Milella, Pietro del, 17.
 „ Antonio del, 27.
Minore 33.
Morant 154.
Moroni, Roberto, siehe Raffaele da Brescia.

Neurone 85, 1.
Niccolò 30.
Niemann 134.
Nuti, Menzio, 27.
 „ Ambrogio, 27.

Öben 143 f. 149.

Paolo da Mantova 82.
Parezano, Alonso, 155.
Parti 25.
Peter 119.
Pierantonio dell' Abate, siehe Canozii.
Pietro di Riccardi 47, 2.
Pifelli, Pietro, 85, 1.
Pineider, Hans, 111.
Platina, Giovanni Maria, 57.
Polli, Bartolommeo de', 56 f.
Pontelli, Baccio, 33.
Prato, Domenico da, 33.

Radio, Franc., 155.
Raffaele, Fra da Brescia, 67. 81 f.
Scherer, Intarsia.

Renner, Georg, 95.
Richter, C., 145.
Riesener, Joh. Heinrich, 142 ff.
Rocchi, Elia de', 57.
Röntgen, David, 129 ff.
Rosani 86.
Roudillon 147.
Rummer, Michael, 133 f.
Rumpfer, Hans, 111.

Sallig, Andreas, 125, 1.
Saunier 145.
Savini, Pompeo, 85.
Schicker, Daniel, 96.
Schifferstein, Hans, 101 f.
Schneider, C., 145.
Schwanhart, H., 93.
Schwertfeger, F., 145.
Sebastiano, Fra da Rovigo, 66. 71.
Simone d'Antonio 27.
Sommer, Jaques, 140, 1.
Spighi 86.
Spindler, Martin, 135.
Stefano, di Antoniolo di Zambelli, 75 ff.
Stempel (Stengel), Hans, 90 f.
Stör, Lorenz, 93 118.
Streuli, Friedrich, 133.
Strohmeier, Lorenz, 95.

Talini, Giovanni, 27.
Tasso 35 ff.
 Chimente di Francesco del T. 36.
 Domenico del T. 36 ff.
Tendler, Michael, 112, 1.
Tommaso di Antonio Fiorentino 59, 1.
Tüschl, Siegmund, 111.

Vacche, Fra Vincenzo delle, 81 f.
Valentino 30.

Vanni di Tura dell' Ammanato 27.

Vigarny, Philipp, 155.

Vordt 138. 149.

Vries, Vredeman de, 106.

Weishaupt, Barthel, 95.

Weiskopf, Wolf, 91.

Weisweiler, A., 145.

Winckle, Andreas, 99, 1.

Winkler, Simon, 102.

W. R., 120.

Zambelli, Antoniolo, 71.

„ Francesco di Lorenzo, 75.

Zampiero da Padova 77.

Zanetto da Bergamo 75.

Zuccheri, Pietro, 37.

III. Ortsverzeichnis.

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| Amsterdam 151. | Florenz 21. 24. 30 ff. |
| Angeln 125. | S. Miniato 32. |
| Assisi 58 f. | S. Lorenzo 32. |
| Augsburg 91 ff. | S. Marco 33. |
| | Dom 34. |
| Barkau 125. | Badia 34, 1. 40. |
| Basel 109, 1. | St. Croce 35. 40 f. |
| Bergamo 72. 81. | S. Maria Novella 42. 60 ff. |
| Berlin 54. 102 f. 107. 131. 135. | Confraternità di S. Benedetto bianco |
| Bologna 52 f. 72. 77 f. 80 ff. 84. | 40. |
| Braunschweig 103, 1. 105. | Palazzo Riccardi 32. |
| Breslau 106. 115, 2. 120 ff. | „ Vecchio 34. |
| Burgos 155. | Fontainebleau 143. |
| | Frederiksborg 152. |
| Celle 124. | |
| Chur 108 f. | Genua 57. |
| Città di Castello 38. | Goslar 124, 1. |
| Coburg 106. | Gottorf 125. |
| Cöln 23, 2. | |
| Compiègne 143. | Haldenstein 108. |
| Cordova 154. | Halle 105. |
| Cremona 57. | Hildesheim 90. |
| | Höllrich 107. |
| Danzig 106. | Husum 125. |
| Dordrecht 151. | |
| Dresden 101 f. 155. 156, 1. | Innsbruck 122 ff. |
| | |
| Eger 102. 147. | Kamenzen 121, 1. |
| Escorial 156. | |
| | Landshut 107. |
| Ferrara 20. 47. | Leipzig 101, 1. |
| Fiesole 33. 44, 1. | |

Lissabon 156.

Loreto 34.

Lucca 47. 60. 80.

Lübeck 104 f.

Lüneburg 105.

Maggiano 51.

Mailand 58, 1.

Meldorf 125.

Modena 46.

Monteoliveto 67. 81 f.

München 97 f. 101 f.

Näfels 108.

Neapel 67. 81.

Neukirchen i. A. 125.

Neustadt 125.

Nürnberg 91 ff. 136, 1.

Nymegen 151.

Ohlau 120.

Orvieto 21. 24 ff.

Padua 46. 82.

Palermo 22, 1.

Parma 47.

Pavia 56.

Perugia 34. 37. 39. 58. 66 f. 76.

Pisa 33 f.

Pistoja 60.

Radmannsdorf 109.

Rodengo 81.

Rom 30. 67 f.

Rothenburg a. T. 107.

Rovigo 47.

Salamanca 155.

Salzburg 17.

Sanssouci 135.

Savona 57.

Schweidnitz 121, 1.

Sevilla 155.

Siena 20 f. 25 ff. 48. 67.

Striegau 121, 1.

Stuttgart 135.

Tamsweg 119.

Tirano 54. 109.

Toledo 154.

Treviso 48.

Trianon 143.

Turin 85.

Ulm 98.

Ulriksdal 151.

Urach 116, 3.

Urbino 38 f.

Venedig 46. 82.

Verona 24 f. 60 ff. 85.

Viterbo 30.

Völthurns 109 ff.

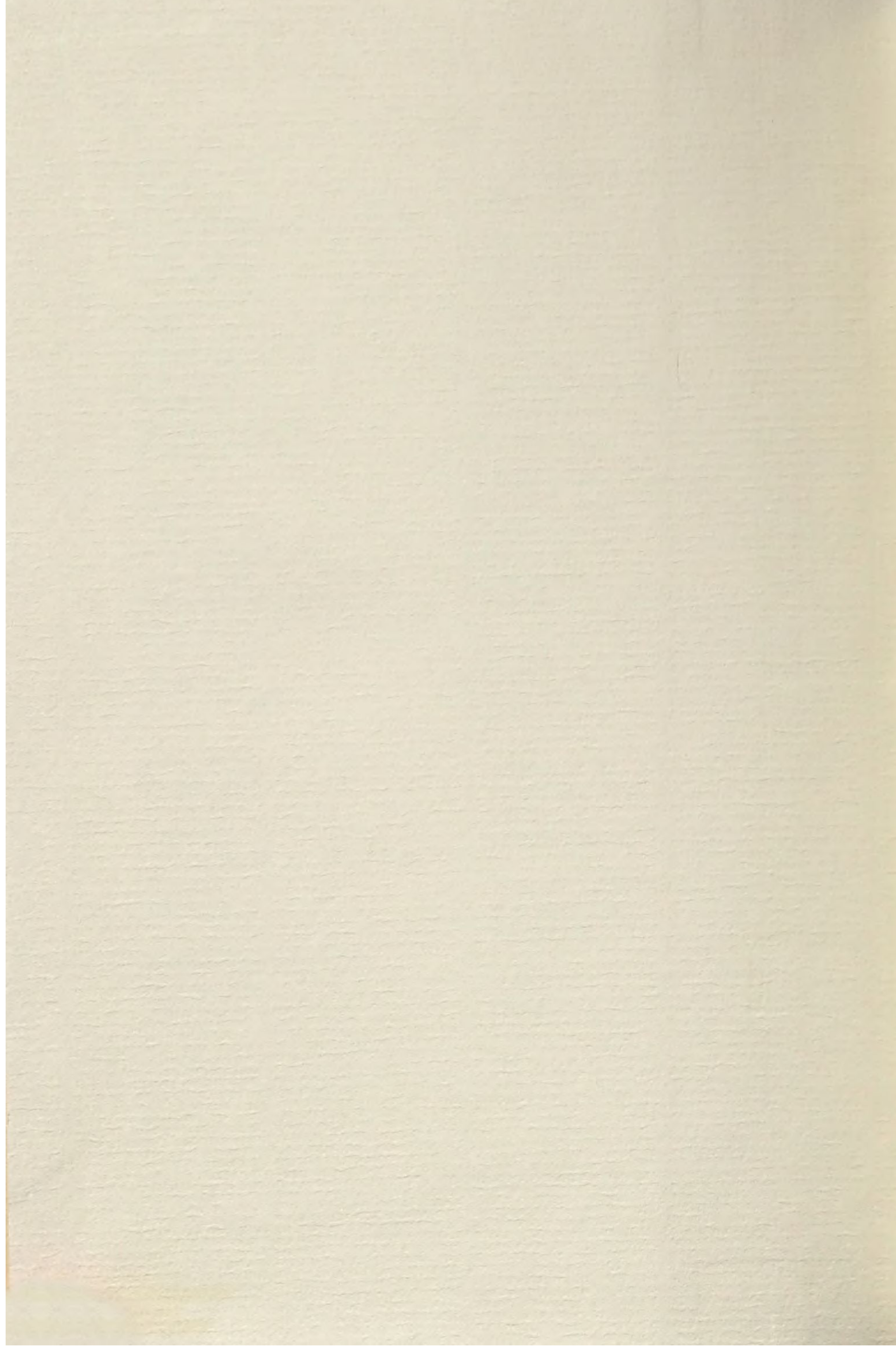
Wien 50. 131 f. 145.

Wiesbaden 134.

Wolfenbüttel 124.

Zittau 121.

Zwickau 121.



1710

Scherer, Christian

Technik und Geschichte der Intarsia

Leipzig 1891

Art. 267 p

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552819-1